



نحن الآن

وثيقة تاريخية

سميح القاسم

يعودون أبداً. «باي باي» بابتسامة صفراء. «باي باي»، وفكّ آف. الموسوعة الأقل دقة من مهرج. الشعراء الأقل شعراً من مخبر. الصحف الأقل صحافة من حصرية. والمؤتمرات المؤتمرات المؤتمرات الأكثر تزيّناً من يتمّ فقد والديه في غارة جوية طليحة. فقد دمعه. فقد رعبه. نحن الآن.

• أعود قليلاً. أثرت كثيراً من أجل الدقة. محاولة أعيرة للمفكك من التعميم المرح. لا فكك. لا فكك. وردة مفترسة قد مجسّناها للمدنية إلى القلب. القلب المتعب المريض الوحيد والأخير. ميشيل دبقي، بالانجليزية. شيب بوان، بالانجليزية. والأهلق الذي اسمه وصلته وطالعه أحد بن الحسين المتني. لعية. ضربة العمر. تكسب أو تفسر. سيان الفرجات والأصول، الصمت والكلام، الميول وبراميل النفط الخام. سيان التب جنونا والجنون تعباً. نحن الآن.

• عل مفترق الطرق تصهل الأنمي. يخرج الحفّالة من لوحات الزيت المغيرة ويفقدون طليهوراً أمام فرقة الإعدام. يوزّع جنود الاحتلال حلوى عل شامامنا ويطبقون تزيانهم الرشاشية في الهواء

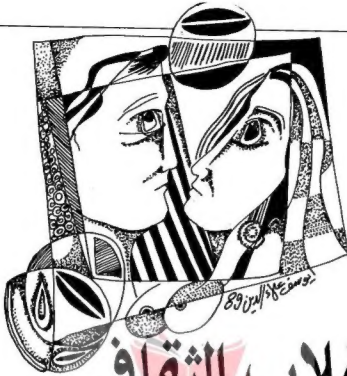
■ نحن الآن معي، هنا في داخلي. هنا في الصد المضطرب بين دورين لا ثالث لها. أباريق وطاسات نحاسية على الشرفات. وضوء غير مكتمل أبداً. ونساء عازيات عازيات في المقابر العسكرية الحاوية.

• نحن الآن معي، هنا في داخلي. فلاحون يجرّون قنرات التفريزون ويسقون بدعومهم أشغال الفيديو. حيال أرقون. أرقاء بلا علق. كتب عتيقة. أجهزة إعلام مواخير. هيات تخطيط قومية، جلائق الحطب إياها، بقصصات الفخار إياها، بالليل المحيط - الأوقانوس. نحن الآن.

• نحن الآن معي، هنا في داخلي. زيد. تراجيل. سيارات أجرة قلرة. مصابيح عمومية تسها طاقم البلدية للذاكرة الفئس. موانه. نتذكر وتكي. نتذكر وتضحك. نتذكر وتصبّت إلى الأبد. نحن الآن.

• هنا. لا نحن. لا أنا. لا هنا. سباح يتوزطون مرة واحدة ولا





الانقلاب الثقافي

ARCHIVE

<http://Archwebeta.Sakhril.com>

التجلى الجديد للحضور النفطي

كمال أبو ديب



مجلة اميركية، أظنها Time (ولا أستطيع التأكد من ذلك الآن، وقد تكون Newsweek) أصدرت عدداً خاصاً يحمل على غلافه صورة لعربي والعنوان الشكلي: The Arabs - New Pride and Power (العرب - كبرياء وقوة جديدتان). أما الأطروحة التي قمتها فهي أن قوى الهيمنة العالمية، وبعض شر كائنها في الوطن العربي، أدركت الخطر الداهم الذي يواجهها تشكل هذه القوة الجديدة. إذ أن مركز هذه القوة كان المركز الفعلي لحركات التحرر والنهضة والتحديث في الوطن العربي منذ أواخر القرن الماضي. وهنا هوذا المركز يبلغ نقطة من التطور يصبح فيها قادراً على قطف ثمار قرن كامل من الجهد تقريباً لاحتلال موقع متقدم في العالم. كما أن هذا المركز كان، بشكل خاص وعميق الدلالة والأهمية، البؤرة الفعلية لحركة التحرر والنهضة العربية في موجتها الثانية متمثلة في المد القومي - الاشتراكي - العلماني الذي فجّره التنظيمات والأنظمة والتفدينية العربية، وعلى رأسها ثورة يوليو وجمال عبد الناصر، منذ الخمسينات. وتتمسح الأطروحة

■ تبين، في أكثر من مجال سابق، أطروحة أساسية حول التغيرات السياسية - الاقتصادية - الاجتماعية - الثقافية التي شهدتها الوطن العربي منذ عام ١٩٧٣. وقد اخترت هذا التاريخ لأنه يمثل مفصلاً حاسماً من مفاصل التطور في الصراعات الدائرة في المنطقة، ولأنه بداية ما أسميته «الانقلاب النفطي»، ولأنه، أيضاً، زمن الاتجاز العربي الأهم، وهو حرب تشرين، في صراعنا مع إسرائيل.

وقد بدا هذا الفصل الأول وهلة، نقطة بزوغ للحرب على مسرح العالم المعاصر تضعهم في موقع يستطيعون منه الاندفاع ليتحولوا إلى قوة عالمية حقيقية. وقد كان أبلغ تعبير عن هذا التصور الجديد للعرب، في حينها، تركيز الصحافة العالمية على الوطن العربي من حيث هو طاقات هائلة جديدة. وتجلى ذلك في العنوان الذي اختارته



لتكامل قائمة إلى قوى الهجمة العالمية وشركاها الداخليين، مدركين لخطر القادم - الحاضر، اتفقوا، جميعين كل طاقاتهم، على هذه القوة البازغة، لاستيعابها، واستئصالها، وتدميرها ثم تدميرها تماماً. وكان الهدف الاستراتيجي لهذا الانقضاض ما أسميته وتقويف المركز ثم إزتياع المركز أو إزاحته. أما الأساليب فقد كانت متعددة، وتختلفة البهرج والأوان والأقنعة. كما تعددت المراحل التكتيكية، ومواقع التركيز للضربات والهجمات.

وما أعني به وتقويف المركز هو أن يتم تدمير مركز الحركة التحررية النضوية العربية فيزيائياً ومن حيث هو قوة سياسية - اقتصادية - عسكرية - ثقافية في آن واحد. أما التدمير الفيزيائي فكان محوره الأول لبنان وسورية والعراق وحركة التحرير الفلسطينية. وقد دمر لبنان فيزيائياً، وأجبرت سورية على الانخراط في معارك طويلة وفعلية في لبنان، وأقم العراق في حرب ضد إيران، ووجهت الضربات الموائية إلى حركة التحرير الفلسطينية لتزحفها وتحولها إلى قوات متناحرة وتدمرها فعلياً. وأما على المحور الثاني فقد كان ذلك هو تفكيك المركز عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً. وقد تم تفكيك هذا المركز عبر حرب شرئين مباشرة، (الاتحاد الإسرائيلي والمعاهدات) ثم بداخيل مصر في معاهدة السلام مع إسرائيل وإخراجها من الصراع الذي يقوده المركز، وتغريق الوشائج التي ربطت قوى المركز قبل ذلك زمن لا بأس به.

أما ما أعني، وإزتياع المركز أو إزاحته المركز فهو السعي إلى «زحلفه» مركز الفعل السياسي - الاقتصادي - الثقافي في الوطن العربي ونقله من المركز التاريخي (القاهرة، بغداد، دمشق، بيروت، فلسطين) إلى الأطراف أو المحامش من أجل الأطراف تماماً على المركز القديم وتكريس الأطراف بوصفها المركز الجديد للعالمية ولممارسة الوجود العربي في المنطقة وفي العالم.

وقد شملت الخطوات التكتيكية التي استخدمت لتأجيز هذا الهدف الاستراتيجي ما يلي:

١ - السعي إلى إظهار المركز القديم بمظهر المسؤول عن كل ما أصاب الوطن العربي من مشكلات وإخفاق وإحباط خصوصاً في مواجهة إسرائيل، وفي تحقيق الرضاء المادي والتحول (الاشتراكي) إلى مجتمع منتج صناعي، وتحقيق الوحدة العربية.

٢ - توحيد هوية المركز بمفاهيم الاشتراكية، والشيوعية، والأخاد، والمليانية، واليسار، والارتباط بالأمم الوسيطة، في نفس الوقت، بحيث تصبح الحجة القائمة ما يلي:

واظفروا أيها العرب! ما الذي أدت إليه الاشتراكية، واليسار والملتية، والوقوفة، والارتباط بالروس؟ لقد أدت إلى إخفاكم الدائم، وإحباطكم، وفشلكم في تحقيق السوحدة، والرخاء، والانتصار على إسرائيل.

اذن افرضوا هذا التوحيد الأممي الأنطقي الذي مثلناه وتبناهوا وابتعنا عن بديل آخر هو المذهب النحوي لكم. وهذا البديل موجود لديكم ولا حاجة لكم للبحث عنه. فقط عودوا إليه، الجأوا إليه. إنه الدين والترات الديني والفكر الديني والحياة الدينية.

٣ - إزراء الأطراف بوصفها المصدر الحقيقي للقوة والنفوذ والتأثير

العالمي والكبرياء والاحترام عالمياً والنهضة والرخاء والتقدم. وقد برز ذلك فوراً بتفسيح دور النفط واستتاره المصدر الأول - بل الوحيد - لحضور العرب الفاعل في العالم وقوتهما الجديدة. وتفسيح دور النفط كان تفسيحاً لدور دول الأطراف وإبرازها بوصفها مركز نقل على الصعيد العالمي من خلال قوتها المالية - الاقتصادية وعلاقات المشاركة بينها وبين قوى الهجمة العالمية وبشكل خاص الولايات المتحدة الأميركية.

٤ - توحيد هوية دول الأطراف - المركز الجديد بالأمم الجديدة وهو الدين. لا دين إلا ما مثلته هذه الدول. فهي مركز القوة الدينية والدعوة الدينية ومركز الثقل المالي - الاقتصادي، ومصدر الحضور الفاعل للعرب في العالم، كل ذلك في آن واحد.

٥ - طرح الصراع في الوطن العربي بصورة جديدة تماماً. فهو ليس صراعاً بين العرب وإسرائيل، أو بين أنظمة رجعية وأخرى تقدمية، أو مقاهيم وتصورات سياسية وتناقضات اجتماعية، بل صراع بين الدين وأعداء الدين؛ بين الإيمان والكفر؛ بين العقيدة والأخاد، بين الأفكار المدمرة للترات والشخصية المحلية - العربية، وبين الترات الذي يحفظ هذه الشخصية جوهراً.

٦ - نفي الوجود القومي وفقاهيم القومية بكل صورهها، وإحلال الوجود الديني وفقهوم الأمة الدينية على الأمة القومية.

ولقد أدت المجهود الحارقة التي بذلتها القوى الشريكة في وضع هذا الخطط وتقبله - عربية وعربية - إلى تحقيق إنجازات باهرة. فقد دور الماد الديني وغابت الحركة التحررية النضوية وإزاح المركز تماماً. أصبح المحاش هو المركز الجديد الذي يصرح إليه قادة المركز القديم للاستشارة والمباركة على أقل تقدير، ويعتمدون عليه كلية في إلقاء جماعات وافقة على تدبيرها اقتصادياً.

ولقد كان لهذا الخطط نقاط ضعفه وجوانبه الخفية في آن واحد. فقد كانت كل خطوة منه ذات مضاعفات في الجهات أخرى. ولعل أول هذه المضاعفات أن يكون ما تعني قوة المركز الجديد بالنسبة لقوى الهجمة الغربية - شريكها - صحيح أن هذه القوى أرادت إزراء قوة المركز الجديد مالياً واقتصادياً وسياسياً وتزوير حركة دينية طاعية تدعم وترسخ هذه القوة، لكن صحيح أيضاً أنه، على صعيد آخر، كانت مصالح قوى الهجمة تقتضي أن تقلل قوة المركز الجديد معزومة كانت الفعل وأسيرة متحرك في المجال المحدد ما سلفاً. أي أن

تأخفاً برز - تصورياً - بين إزراء القوة الجديدة وبين مصالح الغرب الحقيقية. وكان ذلك يتطلب حلاً. وقد وضع الحل مع التصور الأساسي: تفسيح قوة دور المحاش - المركز الجديد في المنطقة العربية، وإبرازها عالمياً في صورة الحاضر الذي يجد الغرب وتنشويه صورة العرب من خلالها ووضعها مالياً واقتصادياً داخل مجلة الاقتصاد الغربي تماماً. تفسيح قوة النفط والسعي إلى تغيب بالون

هذه القوة في آن واحد، من طريق العمل على إبعاد بدائله، أو استنفاده في المنطقة، أو دفع أسعاده إلى الأمام بالتناغم. وامتصاص لقوة المالية - الاقتصادية لدولة من طريقين: إدخال عائلاتها المالية داخل شبكة المصارف والاستثمارات الغربية، أي أسرها وتحولها إلى

قوة جديدة إضافية في تسيير مجلة الاقتصاد والصناعة في الغرب بدلاً

من

دولة

تفسيح دور
النفط كان
هدفه تفسيح
دور دول
الأطراف
وإبرازها
بوصفها المركز



أحدى سبل
المسيطرة على
اللعبة بروز
القرب واميركا
في صورة المدافع
عن الاسلام

من كونه منافس لها؛ وخلق المجتمع الاستهلاكي الذي يدفع هذه الدول إلى اتفاق معظم مصلحتها على استيراد منتجات الغرب من الأسرة إلى الصاروخ مروراً بالبولز وويس والكاميلاك والبوشنج الخاصة والسيارات الفضية والمراحيض الفضية وشيكات الطرق الجازة والقصور التي تسلم وعمل افتتاحه والجزواجر النافذة ووصولاً إلى اللوحات الفنية والقصور التي هجرها أصحابها في أوروبا وأميركا فأغرى العرب بشرائها لتعليق جلاياتهم الفضية فيها، أو لحفظ حزمهم أو كفا في حالة متقدمة جداً عرفها وتعليق لوحاتهم الفنية فيها!!!.

أما نقاط الضعف والمفارقة في المخطط فقد كان لوفا أن التخليق لنشل الأنظمة التحررية وإخضاعها جاء في اللحظة نفسها بالضبط التي حققت فيها هذه الأنظمة فعلاً أول انتصار لها. مهما كان جزئياً وقاصداً، وهو التقدم العسكري والثقافي الذي أظهرته سورية ومصر في حرب تشرين، خصوصاً بالقذرة التي هزمت الأميركيين على استخدام الصواريخ الروسية المشطورة - وتحقق درجة عالية من التنسيق وبنادر الوحدة القومية العملية والشعبوية، وامتلاك القدرة على التخطيط بعيد المدى واتخاذ المبادأة العسكرية والمواجهة وإجبار الدول المترددة على الانخراط في الحسب الشيوعية القومية الكاسية. كانت تلك مفارقة مذهلة بحث: في لحظة النصر يهجم المخطط ليقول هذا هو مصدر النشل. وقد تحقق النجاح للمخطط التكتيكية بمهارة المخططين الأميركيين وعلى رأسهم هنري كيسنجر وكانت أولى الأفكار الجاهلية النصر الحتمي فوراً بالاتفاق الإسرائيلي (المناسخ؟) ثم لمصر، وبكتشف حقيقة أن حرب الساعات كانت حرب تحريك لا حرب تحرير، ثم يهزئ المتبادات (وهي كان الأمر جواً فقط) لم استيقظوا (١٩٧٤) إلى سلسلة المعاهدات التي توجت بزيارته للقدس ثم بكاتب يثيد.

وأما نقاط الضعف فقد كانت أكثرها وأعنفها تهديداً للمخطط النطقة التي كانت بؤرة التصور الفعلية للمخطط بأكمله: أي إشارة الحمية الدينية وتفرغ الحركة الدينية. ولقد تجل هذا الخطر الحقيقي بعد سنوات من فاعلية المخطط ونجاحه، وكانت آثاره أهم ما أدى إلى خلخلة المخطط والاضطرار إلى إدخال تعديلات عليه والتصرف بعصبية أحياناً وبتزق غير مخطط له أحياناً، إما من قبل قوى الحمية الغربية أو من قبل شركائهم العرب. أما كيف حدث ذلك، فبالطريقة التالية:

لقد رافق انتشار الدين الذي المطلوب من قبل المخططين انتشار هذا المدخل خارج الوطن العربي. وكان ذلك كله مباركة في البدء، وبدا تعبيراً عن النجاح السابق للمخطط لأنه كل يوم إغمار الأغراض نفسها يؤدي إلى تطبيق الشيوعية والانحياز السوفيتي. لقد انتشر هذا المدخل في تركيا وأفغانستان وباكستان و... إيران. وكانت تلك بالضبط الهوة المفتوحة التي لم ير المخططون بدءاً مدى عمقها ولا حسيباً أنها قد تنتج قيعاناً لهم هم أيضاً. فإيران كانت مضبوطة قبل بدء المخطط، من وجوه أخرى وعلاقات أخرى. أما انتصار الدين الذي فيها الآن فلم يكن محسباً حاسبه. والواقع، أن أصحاب المخطط هللوا لانتصار الدين في إيران

أولاً، وظنوه وجهاً آخر من وجوه نجاح علمهم وتعبيراً عظيماً عن البيت الديني في المنطقة وفي العالم. وسارع العرب الغنيون إلى التهليل والتكبير والتسبيح للمعجزة الجديدة. لكن حساباتهم كانت خاطئة.

فلقد أتى تحريك الحمية الدينية إلى تحريك لشيء ملازم لها في كل مراحل تاريخنا دون استثناء وهو: العصبية الدينية واللغوية، عصبية اللؤلؤ والنحل، والانتقامات المرعبة التي كانت أشد القوى تأثيراً في شل اندفاع الحضارة العربية تاريخياً. وفي بلدان هي فيفساء من الفرق واللؤلؤ والنحل كان أسهل الأمور هو أن يحدث ما حدث، وأن يبدأ التناحر والتمزيق الشرس والتكفير... والحروب طبعاً. ودخلنا المراحل الأكثر أرباعاً من تمزيق لبنان والمرحلة الأكثر تعقيداً في الخليج

باتجاه الحرب العراقية - الإيرانية. هل كان المخططون يسمون أصلاً إلى مثل هذا الالفاظ للعصبيات الدينية واللغوية استكمالاً لمخطط التفتيت والتمزيق الذي وضعوه للمنطقة؟ ذلك ما أجدر في قدر على حسبه في تصوري للأمر. قد يكون الشركاء الغربيون سوا أصلاً إلى ذلك، أما الأطراف العربية فقد تكون الأمور فاجأها: قد يكونون في حي حياهم الدينية لم يحسبوا أي حساب لآثار مثل هذه الثورات، في عالم اعتبروا أنفسهم فيه، حماة الدين والدار وبغلي الأغلبية للحمية السابعة، ولم يدخلوا إيران في حساب اعتبارها قوة ضخمة من قوى المعسكر الحففي الآخر. وقد يكونون، في حي الحمية المالية والاقتصادية، ضحايا أنفسهم قادرون على السيطرة على كل الأطراف اللغوية: شراف، أو مشرا، أو دعم القوى اللغوية المناصرة لهم حينما وجدت هذه الأليات وإبطالها أقلية خاضعة إن لم تكن مناصرة مشتركة. وفيما نجح المخطط في إزراء قوى الثور العربية كقوى فاشلة، ورغم المفارقة التي أشرت إليها، فإنه لم ينجح في تجاوز هذه العلية الجديدة. بل إنه لم ينجح حتى الآن. رغم إيفاق الحرب العراقية - الإيرانية في لحظة بعد منها إيران خاسرة منهارة، ورغم كل التنظيمات الدينية التي نشرها سادة المركز الجديد في المنطقة وحول العالم، مؤيدة لوقمهم ومنتاحة عنه، ورغم حملات الشهير والتكفير الرسمي التي أصدرها فقهاؤه ومشروعوه. لقد انكسر التقدم، فيما يبدو، وخرج منه لا مارد بل ماردان متصارعان. ونحن لم نشهد بعد سوى بداية صراعهما. وعلى الله الاتكان وهو نعم الوكيل.

٢

لم تطرح الحمينية - والإيرانية) نفسها كامتداد للاتبعات الديني الذي حدث في العقد السابق، كما فهمتها قيادة الحركة الدينية العربية حين صقلت وهزلت لها أولاً، بل طرحت نفسها بديلاً للحركة الدينية العربية، كما يمكن أن نسميه (الاسلام السعودي). وقررت الحمينية تكرار اللعبة الدينية الأولى، لا دفعها إلى الأمام. فإذا كانت دول الأطراف العربية سمت إلى إزاحة المركز، وتحولت إلى المركز الجديد باستغلال انبعاث ديني، فإن الحمينية شامت أن تقام اللعبة نفسها، وتزيج المركز ثانية: من المركز الجديد إليها، لتصبح هي المركز الجديد لا للوجود العربي هذه المرة بل للوجود



الاسلامي كله. وهكذا أبرز دخول الحبيبية الى الساحة ثلاثة مكونات جديدة لصراع جديد يتجاوز الصراع العربي - الاسرائيلي ويؤزل الأنظار عنه:

١- الصراع حول المركز وحول تشكيل البنية الجديدة للمركز والمواهب.

٢- الصراع حول قيادة الحركة الدينية.

٣- الصراع بين المصالح القومية الايرانية والمصالح الأخرى (الاقليمية والقطرية والعربية الى حد ما، إذا كانت ذات أهمية حقاً، وأنا أشك في ذلك، بالنسبة لدول المركز الجديد).

وقد استبدحت في هذا الصراع كل الأسلحة: من تكوين الأحزاب المذهبية، والحركات العالية الاسلامية، والمليشيات، الى غزو مكة، الى الدعوة الى رفع السيطرة السعودية عن الأماكن المقدسة وتدويلها أو واسلمتها، الى حرب الخليج بما رافقها من حرب صواريخ ونقلات ومدن، الى لعبة ومصارعة اسرائيل والاستعارة. فلما كان الاسلام السعودي حليفاً للغرب والأمريكيين بشكل خاص، فليكن الاسلام الايراني عدواً، وإذا كان الاسلام السعودي مهدداً فما يخص الصراع العربي - الاسرائيلي، فليكن الاسلام الايراني مهدداً كل لحظة باجتياب القدس (في الاذاعات طبعاً، كما يفعل الغرب دائماً) واستخدمت في هذا الصراع أيضاً

التناقضات القائمة بين الأنظمة العربية، والاتيارات الفكرية العربية: كما استخدم في النفط، والقوة المالية، وأربك، وروتردام واليوسك والودائع وكل ما إليه سبل وما هنى الله إليه اللومين حلاً. وكانت من نتائج الصراع (ومن مسياته الخفية أيضاً؟) طلب نجدة الولايات المتحدة والغرب ودخولهم الخليج بصورة شرعية. وقد تم ذلك لعدد من الأسباب أهمها أن الاسلام الايراني كان الآن يهدد دول المركز الجديد مباشرة ويتدخل في تنفيذ المخطط المرسوم لغرض غلظ بديل هو الطرف الأول فيه، وتأنبها أن القرار كان قد اتخذ دولياً. وفي العلاقات بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، حل تشدّد العالم ونزع فتائل التفجر في مناطق من وحل الصراعات الاقليمية لمصلحة الطرفين، وساتأقش هذه الفكرة بعد قليل يتي من التفصيل. وفي هذا المناخ الجديد أصبح معروفاً لبعض الأطراف أن الضغط على ايران سيزعج الى درجة تترك معها أبداً لا تستطيع أن تربع الحرب. وهذه النقطة هي الشرائط النفسية السيكلوجي للبرابرين، ونقطة انكسارهم. وحين تترك ايران ذلك مستغل بالياف الحرب. ويذا لدول المركز الجديد أن خروج العراق من متصرف من الحركة بشكل خطراً مقبلاً عليها يتجاوز الخطر الراهن. فالعراق يتنى الى دول المركز القديم، من جهة، ويقلل على طرف متأوى للهجمة الدينية، فكروياً وحزبياً، من جهة أخرى. وبرزو في موقعه الجديد سيجعل منه قوى اقليمية يحسب لها الحساب. وقد بدا أن الانتظار إلى أن تتوقف الحرب لم طلب التدخل الاميركي - العربي لصد أي خطر عراقي سيكون حركة مقصودة تماماً، ولذلك يحسن طلب التدخل الاميركي - الغربي قبل انتهاء الحرب ولأسباب تبدو متعلقة بالتهديد الايراني. وما يشعر بسلامة هذا التصور أن الحرب توتقت وما تزال

الاساطيل الاميركية - الغربية تحمي المنطقة. (من؟) (من خطر ايران في الجولة المقبلة؟)

٣

إضافة الى المضاعفات السلبية للمنطقة في بزوغ الاسلام الايراني، كان المخطط منذ البدء مشروطاً بمقابلة أخرى هي التالية: في الوقت الذي يسعى فيه المخطوطون الى إتمام الحمايا الدينية، والعودة الى الخصوصية، والشخصية الدينية، والأمة الدينية، كانوا يسمعون أيضاً الى ربط دول المركز الجديد والحركات الدينية التي تقدم قوتها بالغرب ربطاً كاملاً. والغرب تاريخياً، ونظرياً على الأقل، ينتش في الوعي واللاوعي آخر عدواً، صليباً، مهدداً، غازياً، كيف يحسن المخطط، إذن، إتمام الحمايا الدينية وإبقاء الدول التي تحمل رايستها شريكة للغرب، دون أن يثير حاسة العداء التاريخي فتتحوّل الحركة الدينية ضد الغرب وضد دول المركز الجديد المرتبطة به وتصبح حليفة لدول المركز القديم التي بقيت تتيج منهاجاً معادياً للغرب ولأسرائيل (اعلامياً، على الأقل).

كانت اللعبة بالغة الخطورة، وكانت سيافاً ذا حدين يمكن أن ينقلب بأي اتجاه ليصل الطرف الذي لا يرغب المخطوطون أن يتره. وكانت السيطرة على اللعبة، واتجاه التطور المارد الخارج من القمع تنطبل فكاه هائلاً ومطبات حائلة. ولقد توفر كلا الأمرين للمخطوطين. وكانت إحدى سبل السيطرة على اللعبة بروز الغرب والولايات المتحدة، في ظروف ملائمة دولياً، في صورة التحالف المدافع عن الاسلام. لكن في السنة خارج العالم العربي، لا ينقلب الحيو الجديد ضد اسرائيل. وكانت أفغانستان وباكستان الفرصة الذهبية لتفتيت اللعبة. وبذلك أميركا فعلاً حامية المجهود الاسلامي في أفغانستان في شراكة كلية مع السعودية، ودول المركز الجديد الأخرى. ولهذا السبب بالدرجة الأولى نفخت لأفغانستان كفتية أول لدى المسلمين في العالم وفي العالم العربي خاصة، وجذبت الحركة الدينية كلية لتحويل قضية أفغانستان الى طعام يومي للمؤمنين، والتطوع للقتال فيها، وجمع التبرعات لها، ... الخ. وبلغ الأمر حدّاً يثير الشفقة: بقي الوقت الذي كانت الحركة الدينية تطبل وتزير لأفغانستان يوماً، كانت متايرها صاعدة من الحديث عن فلسطين، حتى بعد بده الانتفاضة - الثورة العظيمة فيها. كذلك تم اخراق للجنوع الاستهلاكي الجديد بالحولة الاميركية والغربية ومستوحاتها بحيث أن وجود الانسان اليومي كان مفروضاً بحضور الغرب الى درجة بدا فيها الغرب أليفاً، صديقاً، ودوداً وصليفاً مسؤولاً حتى عن توفير القفمة الطيبة لأقربائهم جميعاً: من هامبورغ ماكدونالد الى لحم العجل الاميركي الطري يومية، مقطّعاً جاهزاً للدبيب ستيك. كذلك ربطت الجامعات والبعثات العلمية وتنشيط المخططات التنشوية كلها بالغرب ليلو حضوره اليومي وشداه المستغل دائماً، وكذلك ربط الاعلام من الصحافة الى أفلام التلفزيون والفيديو والكوميوتر بالغرب. وصار الغرب في يروتا لفظ الألف الذي يتم في أرسنا ويستفظ قبله ليد الفقه الصابية.

فهل يعقل أن يكون هذا الغرب الالف ومصدر رزقنا كله ؟





سوى حليف طبيعي؟ هل يقتل أن يكون العدو التلويحي، المستمر، الغائب، الدائم لإسرائيل؟ طبعاً لا.

ولقد نجحت اللعبة نجاحاً باهراً، واستطاعت الأنظمة العربية الضعيفة بالتعاون مع قذائفها العربية التغلب على أكبر عقبة في طريق الخطط والغايات أحقر مفارقة كانت فيه: كيف تستوفى حيا التراث والذين وتقع الناس الذين تستوفهم في الوقت نفسه بأن العرب هو حامي التراث والذين؟ ولم يستطع الإسلام الإيراني، الذي سعى إلى إيراد هذه المفارقة واستشارها لمصلحة إلى أبعد حد يمكن أن يرمي الإسلام السعودي على هذا الصعيد المحدد. غير أن النجاح لم يكن مطلقاً، رغم كونه باهراً. فتلقت الفوزت الحركة الدينية المبتدعة ظاهرة ملازمة للمصيبة التي أثارها هي التعرف الديني. وشنت حركات دينية (صغيرة نسبياً) لم تنجح معها لعبة تجاوز المفارقة والغاياتها، فتناول نشاطها الرئيسي ضد العرب وقدر شركائه في المنطقة. وكانت هذه الحركات، بشكل أو بآخر، موالية لإيران.

ولقد اصطدمت قيادات المركز الجديد بهذه الحقيقة المزعجة، التي بدت أحياناً قادرة على التهديد الحقيقي. واضطرت إلى عمالة هذه التيارات، محاولة استخدامها لصالحها حيناً استطاعت، لكنها اضطرت أحياناً إلى الدخول في صراع معها. وقد لعبت لعبة تشجيع الحركات الدينية ثم دفع الثمن لذلك أكثر من تظلم عربي: السادات أولاً، ثم الأسد. فبعد فترة استسلام كاملة للتلين، واستخدمته لحزمة مصالحه في العلاقات المقلقة مع الفلسطينيين وسورية، اضطرت الأردن إلى ضرب التيار شريعة حساسة عام ١٩٨٦ واتجار جامعة اليرموك لتكون مسرحاً لمعاملته، في الأحداث المدمرة التي انتهت باقتحام الجامعة وحصول مجزرة فيها. كذلك اضطرت النظام السعودي إلى تنفيذ ضربة عمالة، لكن على مستوى أهل وأبعد وهزجته، والحيل على الجوار. وما تشهده الجزائر الآن، بعدما شهدت تونس، ليس بالضرورة نهاية المطاف.

٤

أثرت في فترة (٢) إلى الولايات الأميركية - السوفيتي كعامل جوهري في خلق أوضاع معينة في المنطقة وأعداء متناحرة. وما أنشأه أهل.

كان بروز ميخائيل غورباتشيف في الموقع الذي يبرز فيه أحد أهم الأحداث السياسية في الثمانينات. ومع أننا بحاجة إلى قدر كبير من المصروف قبل أن نستطيع تقييم هذا الحدث البارز، ونتائجها، والإمكانات الجديدة التي يفتحها، والدور الذي سيلعبه في رسم مصورة الأشياء الآتية، في وقت لا تتوفر لنا إلا معرفة ضمنية طابع، فإن شيئاً واحداً بعيد الأهمية يقع في متناول معرفتنا: إن غورباتشيف ظاهرة مختلفة جداً عن كل ما نعرفه في تاريخ الزعماء السوفيتي من ظواهر؛ وهو ذو تعلقات مغايرة لتطلعات من سبقوه. والبرنامج الذي يسعى إلى تفهيد بعيد الغور، جلدي وشامل في أن واحد. وقد اقترحت في زمن مبكر من بزوغ غورباتشيف أن النموذج الذي يفتنه اجترافاً واقتصادياً وسياسياً هو النموذج الرأسمالي الغربي لا النموذج الشيوعي كما عرفه الاتحاد السوفيتي. وبسبب من ذلك

كأنه فإن غورباتشيف كان منذ البدء بحاجة ماسة إلى وفاء دولي، إلى إيقاف سباق التسلح، وإلى اكتساب المساندة من الولايات المتحدة والغرب من أجل أن يستطيع التركيز بشكل كلي على تنفيذ ثورته الداخلية ومواجهة المعارضة القوية التي يلقاها من والحرس القديم ومن عوامل أصيلة في بنية المجتمع السوفيتي وتناقضه. لكن غورباتشيف كان بحاجة إلى أن يصل إلى ترتيب مع الولايات المتحدة يضمن له القدرة على هذا التركيز الداخلي دون أن يبدو وكأنه يتصرف من موقع ضعف أو يبرهن ماء وجهه ووجه الاتحاد السوفيتي. وقد استطاع فعلاً أن يلمز بهذه الغنية يحقق التوازن الذي يريده لأن الولايات المتحدة كانت أيضاً بحاجة إلى مكاسب معينة من تسوية مع الاتحاد السوفيتي. وكان في الجوهر من الوفاق الدولي التصميم على إخماد الحركات المشتعلة في العالم لكي يستطيع غورباتشيف الانصراف إلى مشروعه الداخلي. وكان بعضنا قد تمكن قبل لقائه بغلاف وغورباتشيف في إسبانيا بأن ما سجلته من الاتفاق على هذه النقطة بالتحديد. وتبعاً لهذا التصور، بنسب الاتحاد السوفيتي من أفغانستان وتوقف حرب العراق - إيران، وتبدأ المناطق الأخرى من قبرص إلى أنغولا، إلى أميركا اللاتينية، ثم إلى النزاع الفلسطيني - الإسرائيلي والنزاع العربي - الإسرائيلي بشكل عام. وقد نفذت أجزاء أساسية من المشروع، وبقية في طريقها إلى التنفيذ. غير أن أصعب فحركات المشروع، الصراع العربي الإسرائيلي سيستغرق وقتاً قد يتجاوز الوقت الذي يبقى فيه غورباتشيف في موقع الزعامة في الاتحاد السوفيتي.

كان بعضنا قد توقع باصرار مستغرب أحياناً أن الحرب العراقية - الإيرانية ستنتهي قبل نهاية عام ١٩٨٨. وبعود هذا التوقع إلى أواخر ربيع ١٩٨٧. وكان هذا التوقع مفرطاً ببساطة من التوقعات المتراطة التي تنجم كلها مع تصور العلاقات الدولية السائدة ومع المحروحة المركز - الموحاش التي توقفت أعمالها. لما التباطؤ الأخرى التي تنبع من هذه الأطروحة، والتي تخص الأوضاع في المنطقة العربية ذاتها، فقد كانت تشمل ما يلي: ١- التنامي المركز القديم والعمدة إلى الجمعه وتجميعه بحيث يستعيد دوره المركزي في المنطقة، وعودة الصراع بين هذا المركز القديم، متجدد الآن، وبين الموحاش إلى ما كان عليه في الستينات على أقل تقدير، وإحتمال التحامه سادات مختلفة وبلوه درجة أعظم من الحدة والتأثير على واقع المنطقة ومستقبل الحياة العربية. ٢- بروز عارور تجمع مختلف ومتباينة ومقلقة في مرحلة مبدئية لها طبيعة التجارب المؤقتة قبل أن تستقر التحالفات والمحاور في أوضاع ذات قدرة على الديمومة النسبية. ٣- سعي قوى الميمنة العالمية، ودول المركز الجديد، لمنع تشكل المحاور التي تدعم قوة المركز وتنفذها هي إلى الغاشم من جديد، وإنشاء عارور تجمع عارور ما تستند إلى قوى داخلية تدعمه داخل دول المركز القديم وإلى قوى خارجية تدعمها ضمن العالم الإسلامي ودول الميمنة العالمية. ٤- تحاصر الصراع العربي الإسرائيلي في هذه المرحلة الجديدة إلى موقع هامشي نسبياً، والقيام بترتيبات ثوبية تخفف من حدة الصراع على أية حال ويتفق فيها الفلسطينيون مكاسب تبدو كبيرة لكنها في الواقع ثانوية الأهمية والتأثير على مستقبل الصراع ومستقبل المنطقة. □



ثلاث اشارات ونقطة

بلند الحيدري



حلم

■ كوني امرأة

كوني ولو للحظة

دماً... فحاً

أو متجشأ

يقذف من عيني

ألف دموع أو ضحكة غداة

يا أنت... يا..

يا غيبة غموت خلف النافذات

المطفأة

كوني امرأة

وليحلم الثلج الذي في ناظريك

مرة بمدة.

الهجرة

لا أحد في الدار سواي

تلك... تلك... تلك

صوت الساعة، ذات الصوت المكرور

لا أحد في الدار سواي

وغير عواء الكلب المسعور

وراء جدار الدار

وغير الصمت المقروء

تلك... تلك... تلك

لا.. لن أرجع للساعة

ميلها المكسورين

ولماذا... ١٩...

لا أمل في بحر

يحملني أبعد من مذكراتي

لا وعد في ضوء الحمار

لن أرجع... لا.. لن أرجع للساعة

ميلها المكسورين

ولماذا أسأل عن زمن لا يعني

لي زمني

هذا المتوحّد مثلي في غيبة ظني

هذا المتوحّد ما بين عواء الكلب المسعور

وما يعني

تلك... تلك... تلك

ذات الصوت المكرور

لا.. لن أرجع

للساعة ميلها المكسورين

ما أروع أن نحيا في زمن ميت

ما أروع أن أسرق موتي من موتي

وحشة

يا أنت الراحل عن أقصى مدني

الذاكرة الهرمة

يا أنت الخارج من نين الزمة

ماذا بقيت لها... ؟

- لا شيء سوى عينيها وبقيّة

أحلام تغرق في الثلج

وتأرق في العنمة

● ماذا بقيت لك يا أنت الراحل عنها

- لا شيء سوى زمن من أدرك وهمه

لم أنين ثواني وولي

● من يلدي... ؟

- من يلدي... قد يلقي

وعداً بالدفء، هنا، هذي النجمة

أو تلك النجمة □

١٩٩٠/٨/٢





الحياة ممنوعة بحجة الموت

<http://Archivebeta.Sakhr.com>
أنسى الحاج

بالقليل والغامض أكثر مما أنا مدين للذين علموني
طويلاً وبوضوح.

دائماً حفرت قبوري بيدي، بحنفي، بشغفي،
وما زلت أخفر.
وكلمها حفرت أعرق، وجدت ساة أجهل!..

الذي يحب شيئاً (شخصاً) ممنوعاً، عزمياً، لا
يتنهكه.

■ إذا كانت هذه هي نهاية العالم، أيها يكن وأياً
كانت، فإذا أفضل من صرفها بالحب - الحب
بلا رجوع، ولا هودة، ولا توبة؟
انه، مع شيء قليل أو كثير من البعثة
والقوض، أجهل انتقام.
قد يكون الانتحار أقوى منه انتقاماً، إذا أردنا
الانتقام من نوع الصفعة اللدوية. لكن الحياة -
الموت حياً هو الجواب الأشد عبثية على رعب
النهاية، وهو الجواب الوحيد اللائق بنيل أوهم
الانسان.

أنا مدين للذين، من زمان، تحدثوا إليّ



الذي يحتقره يستهكه.

الحب يقدّس.

الاحترار يفتح.

والكتب...).

المجتمعات الحديثة تخلق قطعاناً توهمهم أنها تعطيهم الحرية. تُعيّشهم داخل قضبان الأمان، يدورون على فتيل أرواحهم، وهم يحسبون أنهم «اختاروا» طريقهم.

لقد قضت المجتمعات الحديثة على «الخطر» في الاختيار، «الخطر» في الحرية، «الخطر» في الخطأ والخطيئة بأنّ دجّنت كل هذه الأخطار، وعمّتها بعدما ابتذلتها، وقوّنتها، «ورثتها» بما يخصها تماماً فلا تعود تُحرّر ولا تثير حقاً، وعلبتها مزينةً للأمة، وسوّقتها بالجملة والفرق، بعيداً من أي سرّ، أو انتهاكية، وقد باتت هذه «الأخطار» السابقة أشباح ذاتها، ليس فيها من شياطين التجربة غير الرياضة البدنية المفترزة ولا من أزهار الشر غير باقات الموت: موت الشعر، والعصب، والخيال، والجاذبية، والروح، والجسد كلّ.

وهكذا ضمت المجتمعات الحديثة العصاة إلى الخطيئة.

ليس لأنها أساحت كما قد يُظنّ، بل لأنها تمّعت وأحصّت ودجّنت وزوّرت، قبل أن تُبيح. وضّعت مدعني هذه الرذائل الزائفة هم أشدّ تبعية لها من مدعني «الفضائل»...

وبات على الخيال أن يجترع خطايا جديدة!...

... ولكنّ ماذا لو كان هكذا أرنج؟

في النهاية، هذا التسويق لـ «الرذيلة» فيه بعض اللذة (ولو بطعم الرماد) وليس كله فضاء مداوراً على اللذة (وخزائنها النفسي التحريري الجبّار).

ماذا فيه «جيد»؟

هذا الانحلال الاجتماعي، المنافي للعنف، إذ هو ينفّس الطاقة العدوانية.

ماذا فيه أيضاً؟

الفرد ينادي بخير الجماعة والجماعة تنادي سعادة الفرد...

هذا ما يحصل، باختصار، في المجتمعات الغربية.

تبادل جماملة، مزايدة على درب البحث. مناقصة في الخوف تحت جنح الظلام...

ثم: فرد يغدو مثاله الجماعة وجماعة بات مثالا للفرد.

هنا لم يعد تبادل جماملة ولا مزايدة في تشجيع الذات. بل انقلاب أدوار.

تبه في الصحراء أم تحقيق للذات؟

هذا التساؤل مطروح في المجتمعات الغربية.

المجتمعات العربية لم تصل إلى هذا المستوى من لقاء الذات. انها لا تزال تعيش داخل أنظمة لا

تسمح بكشف مثل هذه الموموم ولا باعطائها الصدارة. فهنا ممنوع البحث عن السعادة (ولا

عن الشقاء اذا كان عن طريق الحرية) بحجة أن العدو على الأبواب.

الحياة ممنوعة بحجة الموت.

المجتمعات الغربية (ومقلدوها) تخلق المدمنين ثم تدّعي أنها تريد شفاهم.

ادمان كل شيء، لا المخدر والخمر وحدها.

ادمان كل مستهلك، كل بضاعة، كل علاقة

تستطيع أن تمنح متعاطيها لحظة الهرب،

النسيان، القطع...

بما في ذلك، بل على رأسه، الجنس (في

الأصل، أي في العلاقات، وفي البديل أو

الهامش، أي في السينما والمجلات

بعد الفضيحة
المناقشة والمزورة
هكذا عصر
الرد على الفضيحة
والمدعني



يَقْلَبُ أَنَانِيَةَ لِأَكْلِهَا.

•

انك تتعري أمام القارئ الوهمي ولكنك
تتقنع أمام المرأة الوهمية.
وقناعك أصدق من عريك.

•

مَنْ يُصَنِّفُكَ يَقْتُلُكَ.

•

قمة الكلام ليست الغناه كما قد يُظن، إنما
تسحره (أي جعله سحرياً). بطبيعة الحال،
عندئذ، لن يصمد، لن «يمشي» إلا الكلام الذي
ينافس الخيال والحلم. ينافسهما ويسابقهما إلى
تجسيدهما.

الكلام، الكتابة، كل الفنون...

أقول تجسيد، بل تحقيق، لأن السحر يُحقق،
يتجسد. ولو لم يكن كذلك يميزان الحساب
العقلي.

إضافة الكهرباء إلى الكلام. إعادة العقل
الأكبر إلى العقول الرسول.

■

أنت لا تشك في وجود الله بل في وجودك
أنت.

ولا تجتذف عليه، بل على حقلك.

وبصياحك «الله مات» لا تعني أن الله مات
بل أنك تستفزه، من قاع خوفك البهيم، لكي
يرهن لك على وجوده بأسطع ما يُتيم شكوكك.

أيها المزايد الممثل في حفل الولادة والحياة
والموت، متى تجرؤ على الهدوء؟

متى تجرؤ على خلع درع الصراخ؟!

■

يتشي أيضاً من عجزه، ويرتعش كنخبة



الاستمناه الاجتماعي، يُخرج المجموع، ولو
مرة، ولو بالطريق السفلي، من حلقة الجنس
للتناسل، ليدخله في عالم مفتوح على المجانية،
ولو كانت مجانية خداعة، ملفومة بتقيضها
مقنماً...

لا أدري أيضاً، ولكن ثمة في هذا الفساد
العام، هذا الانحطاط، هذا التاميم للمبادل، ما
يؤمى إلى أن نقطة وصل المتقطع، نقطة لقاء
المقصول بينهما، لم تعد بعيدة.

نقطة انصهار «الفضيلة» و«الرذيلة» حيث لا
يعود من صراع يمزقنا.

ولا من عقاب ولا من طوفان.

فبعد الفضيلة المناقفة، والمزورة، هوذا عصر
الرذيلة المناقفة والمزورة.

وكما أفلسنا الأولى ستفلس الثانية.

وستظهر حينها الغارة الغائرة في أحيان الروح.

■

أكره نرجسية الآخر لأنها، طبعاً، تعكس علي
استمناحي بنرجسيتي، ولكن كذلك لأنها تُرييني،
خلال مشاهد الآخر، كم أنا مثله وربما أسوأ
منه.

لا يحب النرجسي من المرأيا غير تلك المفردة،
العازلة، التي تعكس له صورته وحده ولا تذكره
بوشائج أو روابط تُشتر أنغام طقوس العبادة التي
يقصمها لذاته في وبرة عملة مميته، سقيمة مضحكة
إلا في حالة واحدة: عندما ينبجل من هذا الايمان
نور يضيء ويفسل المنرجح، فيصفيه غراماً بهذا
النرجسي بَدَل أن يصاب بالغثيان.

إنه نور الشعر. نور الخلق.

لا أحب نرجسية الآخر إلا في ثمار الشعراء،
لأنهم يتقلدونها من كراهية الآخرين بجعلها جزءاً
من نرجسية الآخرين.

■

مَنْ يُصَنِّفُكَ
يَقْتُلُكَ

◆



السعداء.

نظري يدُ خيالي.

يخفتني منظر شعرك كما تخفق الريحُ المجنونة
عصفوراً يريد أن يشرب كل الريح من فرط
الهوى، والريح تصحك...

المرأة الضحية - المثيرة جنسياً معاً، لعلها أكثر
من يولع الرجل، لأنها تحرك فيه الشفقة والرغبة:
واحدة تؤنس، وأخرى تُغيثونه.
واحدة تقيدة وأخرى تطلق سراحه.
وهكذا يصحح أداة هذه المرأة حيث يظن أنها
جاريته.

ما يخلب العاشق في الحب هو الموت. هو
مؤته، العاشق، كلما شده الجمال إليه، الى
النهاية.
وعندها يقوم من هذا الموت، تارة يزداد حبه
للمحبوب عرفاناً بالجميل، وطوراً يكرهه لأنه
أعاده.

هل سأضطر أن أقول لنفسي: كفى، لا
تكملي البحث، توقف، أليّ الحب، استسلم،
دع عنك أفكار الخلاص؟!...

هل ستكونين أينها القوى فعلاً غاشمة،
وتتصر عليّ عدلك المزعوم، عدلك الضاري،
البلا عقل، البلا قلب، البلا رحمة؟
أيها الجمال، لك وحدك أركع مهما قتلتني!
أيها الصلاة، لقد غَدَونا وحدنا أنا وأنتِ،
وقد كتبت دائماً وحديك الشعر. □

موزونون يحشون عن طرق للخروج على
توازئهم.
وغير موزونين يحشون عن طرق تعطيهم
الطمأنينة.

ويدورون حول أدمغتهم كما تدور الأرض
حول الشمس...
الدماغ، غابة الصلاة والافئون، امبراطورية
الكثوز والمستنقعات، فردوس الاعياد والمناعم،
جحيم الجرائم واللعنات والأوشة والمقابر
والاشباح...

الانسان ليس ضائعاً في الكون الهائل بل في
دماغه الصغير.

هذا الدماغ الذي يوحى انه يكاد ينفجر،
يكاد يخفق من فرط الاهلاك أو الاغلاق،
يكاد ينسحق من فرط الافراط أو القلق،
الانحطاط أو الانتحار.
يكاد ينتهي،
وهو في الواقع لم يبدأ بعد!

أصحاب الخطايا ضحايا.
مقابل كل ذرة متعة يمجنونها من عصبانهم
يدفعون لانهايات من الانهيار والندم والعذاب
والموت.

من الرئاح، من يملك هذا العالم؟
موق الضمير.
هؤلاء المتخلصون من حكمة الذات، العدو
الأكبر...

عندما أتأملك لأعريك بنظري، بل العُزك.
أكسوك بأسراري نظري لا يخترق، بل يخترع.



قصيدة حب (١)

سعاد الصباح

- ٢ -

أطيرُ ألفَ سَنَةٍ ضَوْئِيَّةً
حتى أخطُ على كَتِفَيْكَ ..
وأحلقُ على ارتفاع ٣٢ ألفَ قَدَمٍ
حتى الأمانِ يَدِيكَ ..
فإذا وصلت إليك
مهشمةً ..
مُعظمةً ..

كقطارٍ خرجَ عن قُضبانِهِ
فحاول أن تلتصقَ أجزائي .

- ٤ -

أُخْرِجُ على النَصْرِ القديمِ للأُتُوَّةِ
وأخترعُ أنوثتي كما أريدُ
وأحدّدُ مكانَ شَفَقي
وألوانَ عيني ..
كما أريدُ ..

أُخْرِجُ من عبادةِ عترةٍ بينَ شَدَّادٍ
وأدخلُ تحتَ عباءَتِكَ ..

أهربُ من فراشي المصنوعِ من وَبرِ الجَمَلِ
وأستلقي على أعشابِ صَدْرِكَ

- ١ -

■ أصدعُ إلى سَنَفِ القَمَرِ
لأقطفَ لك قصيدةً
وأصدعُ إلى سَنَفِ القصيدةِ
لأقطفَ لك قمرًا ..

أصدعُ إلى فضاءاتٍ
لم تصعدْ إليها امرأةٌ قَبْلِي
وأرتكبُ كلاماً عن الحبِّ
لم ترتكبهُ سيِّدةٌ عَرَبِيَّةٌ قَبْلِي ..
ولا أظنُّ أنها سَرتَ كَبَّهُ بعدي

- ٢ -

أنورُطُ مَعَكَ
حتى نَقَطَةَ اللارْجُوعِ
وأمشي مَعَكَ بلا مظلةٍ
تحتَ أمطارِ القضيحةِ
أذهبُ مَعَكَ ..
إلى آخرِ نقطةٍ في اللُغةِ ..
وأخبرُ نقطةً في دمي ..
حتى أستحقَّ أن أكونَ حَبِيبَتَكَ ..



أخرج من بطن الحرافة ..
وأستأن شيخ القبيلة ..
وفناجين القهوة العربية
وأخلع الخدانة الصيني الضيق
من عقلي .. ومن قدمي
وأذهب معك إلى آخر الحرية ..

- ٧ -

أيها الرجل المتهك بنرجسيتي ..
والمتهك بتعدديته ..
لا حظ لي معك

فلما أن أجذك مكتظاً بالنساء ..
أو أجذك مكتظاً بالشعر ..
إما أن أجذك ناتياً مع امرأة جديدة ..
أو ناتياً مع قصيدة جديدة ..

- ٨ -

أيها البحار الفينيقي
الذي ليس له امرأة ثابتة ..
ولا عتايير ثابتة ..
ولا ولايات ثابتة ..
لا حظ لي معك ..
فتنادك دائماً عجوزة
وفراخك دائماً عجوزتان
وأنا لا أتنقن من الانتظار ..

- ٩ -

أيها الممثل الكبير الذي قتلت نجوميته
ليس لدي أسل، حتى في الحصول على
توقيعك ..
فأنا أصل دائماً ..
بعد أن تسقط الستارة
وتطفا الأنوار
ويتصرف المتفرجون ... □



أيها الرجل الذي لا يرى بالعين المجردة ..
أيها العجري الذي تزوج البحر .. وحساب
السفر

يا الذي حبسني في راحة يدي اليمنى
ووضع المفاتيح في جيبه ..
إنني أعرف جيداً
أنني أقامر على رجل لا يأتي ..
وحصان لا يربح ..
ليس مهماً أن تتجسد
فأنا أمضك في الحلم، كعبة فاكهة
فيسيل السكر على جدران ذاكري ..
ليس مهماً أن تتجلى ..
فأنا أقرأ في وحدتي خطوطاً بديك
فأنتياً بمستقبلي ..
وأشم رائحة رجولتك
فأنجب عشرين طفلاً ..

- ٦ -

أيها الرجل الذي أوصلي إلى مرحلة التبخر ..
والاندثار ..
إنني أحبك بكل عصية البحر، وحقايقه
فلا تضايق من انفجاراتي ..
إن شر الأمور عندي، هو الوسط ..

ظواهر في الرواية المغربية

ادوار الخرافات



ومن جانب آخر فإن مفهوم الجنس الأدبي نفسه يمر بتغيرات سريعة متلاحقة، ويوضع باستمرار موضع السؤال، باستحداث إبداعات جديدة في الكتابة وفي الفن عامة، وهي إبداعات خلقت وأحياناً انقلابية تلجأ إلى مسادة الأصول التاريخية لكل جنس من أجناس الكتابة، بل تجعل مفهوم هذه الأصول نفسه مغايراً، بالضرورة، لما كان عليه عند بداية تحقّقه، إلى حد إيقاع قطعة ملموسة بين مفهوم والتاريخية. أي مفهوم الجنس الأدبي في تاريخيته. وبين مفهوم هذا الجنس نفسه الآن بعد أن تراكمت في مساهله، وفي داخل إطاره، استحداثات صالحة توشك أن تخرج به من هذا السياق نفسه، ولم يعد تكرر السموذج التاريخي - في الرواية وفي الشعر وفي المسرح وغيرها - بأي بشرة جديدة، أو يخرج عن تقليد غاضت منه حياء الحيوية وصلت فيه نفرة الإبداع والاستبصار^{١٧} في ضوء هذه نلماني العامة لا نجد للظهور الرواية المغربية المتأخر نسبياً تعليقاً واحداً مقنناً يلمّكه، بل نجد عمارتها في التمثيل إلى تصافر عوامل عدة، أقرباً وأطوعها هو نقل وطأة «الأخر» الدخيل، خطط الاستعمار منذ احتلال الثورات الفرنسية للدار البيضاء في ١٩٠٧ ومعاملة الحداثة الفرنسية في ١٩١٢ حتى اشتداد مساعد

■ إن آلية الارتباط بين ظهور الرواية، باعتبارها جنساً أدبياً متميزاً، وإزدهارها، وبين نمو البورجوازية الوطنية باعتبارها طبقة اجتماعية متميزة، لم تعد الآن تعليقاً كتابياً وواقعياً لنشأ هذا الجنس الأدبي، حتى مع التسليم بصحة هذه العلاقة على نحو من الاتساع. فقد أصبح من المسلم به أن الآليات العلاقة بين التطور الاجتماعي من ناحية، وتغيير - أو ظهور أو اندثار - الأجناس الأدبية من ناحية أخرى، من التقيّد والرهافة والفن في وقتٍ مما، بحيث يظل التسليم بصحة هذه المجزآت العامة المسطحة بحاجة إلى تدقيق وتعميق كبير^{١٨}.

فمن جانب لم يعد من الممكن نقل نتائج النقد الوضعي (عند أوجست كومت مثلاً) في القرن التاسع عشر، أو النقد البنوي التركيبي (عند لوسيان جولدمان مثلاً) في منتصف القرن العشرين، نقلاً لما أصم، من بينهما التقابلية أو الحضيورية الأوروبية وتنظيبتها، مجسود، على ظواهر ثقافة وحضارة تظل أخرى، ومختلفة، مهما كانت متصلة الرشتاج - نأراً وتأثيراً - بالشهد الأوروبي أو الغربي عامة.



الحركة الروائية تبدأ من ثورة عبد الكريم الخطاطي ومروراً بتأسيس وجبة العمل المغربية في ١٩٣٤ ثم انتمائها إلى الحزب الوطني، بإيعاز علال الفاسي والحركة الشعبية بقيادة بلحسن وزلي حتى تأسيس حزب الاستقلال، ثم أحداث الدمار البيضاء في ١٩٥٢ ثم اندلاع حركة المقاومة الشعبية والكفاح المسلح بعد تمسك محمد الخامس في مدينته، حتى إعلان الاستقلال في ١٩٥٦.

ولعل من العوامل التي أسهمت في تأخر ظهور الرواية المغربية عامل الإندواج اللغوي الذي فرضه الوجود الفرنسي الاستعماري، والذي كان من نتائجه أن تخصصت اللغة العربية، أساساً، في مقابل المواد بلسنية والتقاليد العريقة، بينما كانت الفرنسية في وقت واحد أداة لمحاولة هذه المردم القومية والثقافة القومية من ناحية، وعداً مسبقاً للأفكار والكفاحات القديمة والساعية إلى استقلالية هذه الهوية القومية بالذات، من ناحية أخرى وفي الآن نفسه.

ولعل لهذا أيضاً نصيب كبير الرواية المغربية عن الروائيين المشهورين المكتوبين بالفرنسية. والمضي البسيطة لأدريس شرايبي، وصندوق المصائب، أحمد الصغوري في ١٩٥٤ وهو نفس الذي كان قد كتب وسيرة الحبر في ١٩٤٩. وإذا كانت هذه الروايات تمثل النشأة الفعلية لفن الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية فإن أمثال مثل في الطويلة لعبد المجيد جلون (١٩٥٧)، ثم رواية دفن المني، لعبد الكريم غلاب (١٩٦٦) أو قبلها سيرته الذاتية وسيرة أبويحيى التي نشرت في الصحافة في (١٩٦٥) هي التي توضح ظهور الرواية المغربية باللغة العربية، وهي وسعها موضوع هذه المقالة وليس من أهداف هذه المقالة تاريخ الرواية المغربية وإلا تزداد أن ترصد بضع ظواهر حديثة وبالضرورة حديثة العهد، في هذا المجال.

فإذا كان معنى التحديث الاجتماعي والثقافي قد جاء في المغرب - كما كان قد جاء من قبل في بلاد الشرق - مرتبطاً بتنامي الاستعمار - أو غزو الآخر الثقافي - للفلاح الماضي التي كانت على أية حال قد بدأت لتختلخل وتتهادى، فإن للمغربي العصري لسلكاً هو أن التحديث - في المبدئ الفني والدرامي - وإدخال أدوات والتقدم الصناعي والعلمي (وليس ماعه) - قد ارتبط بالاستلاب، بمختلف أبعاده، الاقتصادي والاجتماعي وثقافياً على اختلاف في اللسويات وفي صيغة التقبل.

انصهر أن التحديث - في السياق الاجتماعي والاقتصادي - لا ينفصل بالضرورة عن التحديث. بل قد يتلفها. التحديث عندي فعل عربي من سلطة فوقية، وأما تات هذه العملية على يدي الاستعمار وحده بل استمرت، بعد الانحسار الشكلي للاستعمار التقليدي، على أيدي السلطة القومية التي لم تستطع - حتى في حقبة النهضة القومية - والتطلع إلى الآمال المغربية - أن تستند إلى القوى الشعبية للحركة الثقافية، ذلك من أنها لم تبتع من هذه القوى أصلاً، بل تحتها ومشتها ومن ثم دفعت الثمن فادحاً، ودفعتها.

أما التحديث في السياق الفني والثقافي فهي، في أهم صيغها، امتلاك لرواية، للخيال، وإزاحة للثقل والتجريب والامتزاج. وعن هذه الحداثة والجدل معها - يملئني الفلسفي - يمكن أن

تصور قيمة الحداثة في الأدب، وفي كثافة الرواية المغربية بالتعبيد وإذا كانت الحداثة - في تصوري - تختلف على نحو من الأنحاء عن مصطلح آخر أحدث به كثيراً هو مصطلح «الحساسية الجديدة» فإنها تتقاطع وتلتقي معها في سوابب احتزال الأدب الإجرائية فأني سأستعمل مع المصطلحين - ها - باعتبارهم موهوماً إجمالاً عريضاً، في انتظار تفصيل أكثر وأجلى إلى الدقة.

الحساسية الجديدة مفهوم تاريخي عديد مرتبط بمنزلة تاريخية عديد، وهي نقلة أساسية في أشكال ومضامين - الثقبات الفنية أو طرائق والتصور أو هل الأصح طرائق «الوجود الفني» وهي تصاحب (أو تسبق) نقلة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي، فإذا كانت تسم بأنها نقلة انقلابية (وحياتياً ثورية) في قواعد الإحالة إلى الواقع - أي عبارة تبسيطية في «هل معطيات الواقع»، باعتبار أن والواقع هو في الآن نفسه نظام القيم السائد على اللسويات الثقافية والاجتماعية، وبنية التركيب الاجتماعي للقيم، ونسق التصورات والنظر والتفكير عن معطيات العالم، معني ذلك أن الحساسية الجديدة هي نظام جديد في الفن، كما أنها تستشرف نظاماً جديداً ليكل المجتمع، وتطوي على نسق جديد لتصور المعطيات الثقافية للعالم».

والحداثة - يملئني الذي أتله في هذا السياق - تطوي على ذلك كله وإفقا تزيد منه في أنها قيمة للزوال المستمر ولست فقط إرصاصاً بالتفوق أو احتشاداً له، ووجهة النظر من الحداثة مرادة للأصالة، فإذا جردنا الأصالة من هذا الطابع التخليقي أي «المعاصري» كما يترجمها البعض فإن جسد - وهذا المعنى في الحداثة عندي في سبيل المثال هي جدته وأبي بوس - لا عديم يجرى عن لسان التقليدي في الوقت على الأطلال - ما شرط أن كان جالس - بل عندها يمتدح عنده الوعي الخفي بما يتجاوزها إلى ما يتبعها المتأخرين، وتكتب الحبر أو الشبقة عنده جوهراً مفارقاً للوعي ومنصهرها بالصوري، بحيث لا تصح اللغة - باعتبارها نموذجاً لا يعمل لحظة واحدة ولا طريقة غير عن المصنوع - مجرد أداة احترازية، ولا حتى عينية، بل تكاد تكون مكتفية بذاتها لأنها مليئة مخبرياً بل بمعدة بدالات تكاد تفيض عن وهاء اللغة نفسه لتطيه وهاء، وتحرك إلى غير موهجة متعديدة اللسويات.

في السياق الثاني إذن أجد الحداثة شيئاً متصلاً نحو المستحيل، ونمازاً مستمراً للذات، وانطلاقاً إلى ما وراء الكونيتية، إلى تحقيق نظام للقيم يظل دائماً حياً على التتحقق في وضع بل النظام. إن هذا المفهوم للزوج - والحساسية الجديدة - الحداثة - يمكن أن يضيء بنا إلى استخلاص ظواهر حديثة حقبة في سياق الرواية المغربية.

لا تدعي هذه المقالة لنفسها أي منزلة في مصابير الإحاطة أو الشسول أو الحصر الدقيق، وإنما تصاري جهدي هنا أن أشير إلى معاصر واضحة في الإنتاج الروائي المغربي الحديث وأن أستشهد بالروايات الآتية على الأخص.

الغربة واليتم، عبد الله العروي ١٩٧٢، ١٩٧٨ الطبعة الثانية

(١) النظر في هذا

- George Lucas, Le theorie du Roman, Denoel Paris, 1971

- Lucien Goldmann, pour une Sociologie du Roman, Gallimard Paris, 1966.

- Lucien Goldmann, La creation Culturelle dans le socie modern Denoel, Paris, 1971

(٢) يزيد من البحث الخطر، على سبيل المثال

- Jean - Marie Schaeffer, Qu'est - ce qu'un genre Litteraire, du Seuil, Paris, 1980.

- Kate Hamburger, Logique des genres litteraires, du Seuil, Paris, 1969.

(٣) عبد الكبير الخطاطي، الرواية المغربية، ترجمة محمد بركات، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، ١٩٧١

(٤) الطغر صليحة نوار، الحداثة لعبد الكريم، رقم ١٤ مجلة اقتصاد الكتب الفلسطينية، شتاء ١٩٨٨

(٥) عبد الله العروي، الغربة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢، ١٩٧٨

(٦) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(٧) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(٨) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(٩) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(١٠) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(١١) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(١٢) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(١٣) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(١٤) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠

(١٥) محمد شكري، الحبر الخالي، الفكر العربي، الدار البيضاء، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠





الجملة، منشورات «الجريدة»
 ابن الربيع ١٩٨٤
 (٨) أحمد المصلي، ورثة لوليت
 الطغري، دار النشر المغربية، الدار
 البيضاء، ١٩٨٥
 (٩) عبد الستار، محمد بركة
 دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧
 (١٠) النسطور في تاريخ الرواية
 المغربية، ساقط
 • أحمد المصلي، الأدب المغربي
 الحديث، موسوعة الصغرى
 بطنان ١٩٨٢
 - Europa, Pavur Illustra
 mensuata, 87 rue arabe,
 No. 802 - 803, Paris, Dallas
 1979.

(١١) مبركة ربيع، رفقة السلاح
 والفقر، دار الثقافة، الدار
 البيضاء، ١٩٧٦
 (١٢) ميسارو ربيع، السرج
 الشنوية، مكتبة لافار، الرباط،
 (١٣) ميسارو ربيع، بدر مريضة،
 المؤسسة المغربية للتدريس
 والتدريس، بيروت، ١٩٨٢
 (١٤) محمد عز الدين التازي،
 رحيل البحر، المؤسسة المغربية
 للدراسات والتدريس، بيروت،
 ١٩٨٢

الحزب الحاني، محمد شكري ١٩٨٤.

بصلة الديك، محمد زواف ١٩٨٤.

وردة لوليت الطغري، أحمد المصلي ١٩٨٥.

لغة التبان، محمد بركة ١٩٨٧.

ليس في اختيار هذه الروايات أي نوع من الحكم القيم، وفي
 إبداعات الروائيين المصنفين من المغرب مجال فسيح للتأمل
 والدراسة، واللمحة الفنية أيضاً، بدءاً من عبد المجيد بن جلون، وعبد
 الكريم غلاب، ومحمد عزيز الحبابي في رواية «جبل الظماء» ومبارك
 ربيع في «الطيرونة» ورفقة السلاح والفقر» والريح الشنوية» وبدر
 زماته، ومحمد عز الدين التازي في «ابراج المدينة» ورحيل البحر»
 والميلودي شعوم في «الضلع والجزيرة» وعين القمر» وثلاثة بنونه
 في «الندى والغضب» وسابكي يوم ترجعون» لأحمد عبد السلام
 البقالي، وسيد هوش في «اميليشيل» ومحمد المهرابي في «أحلام
 بقره» ومحمد الشكري في «المشاة السقلى»، ولروائيين الذين أثرت
 إليهم في هذا المجال والفقر» لعبد الله المروي، ولمحمد زواف
 المرأة والوردة» وأربعة وجدران»، والأفنى والبحر» وأخيراً «معلقة
 عيش» وأحمد المصلي «الجنزارة» و«زمن بين السواد» والحمد،
 وغيرها: (١٦) (١٧) (١٨).

● من الظواهر الحديثة، إذن، في الرواية المغربية، يمكن أن
 نجد ظاهرة توتر اللغة وتعددتها.

على خلاف من اللغة «سلب أو إبطال» القصص التي كان يكتب
 بها عبد الكريم غلاب، «سلب» أو «إبطال» أو «الظلم على»
 حيث نجد الحوار متراجاً من لغة (أو لغة) الناس بل لغة (أو لغة)
 تتسم إلى أسلاف عربية أو حديثة من كتاب الشرق ورود القصص
 الروائي (هيكل أو المتعلوحي أو نحوهما). وهو ما يفعله بالخط
 كتاب القصص القصيرة عبد الرحمن القاسي في «صبي بوشناق»
 ومحمد زهير في «الغواصة الجندية» ومحمد إبراهيم بوعلو في
 «السيف» - كما يعطي الحوار وبالتالي بنية العمل القصص كلها
 صفته هي أقرب إلى الجسد، وتؤلف منه الحيلة الشغلق وتصلب
 التكلف والصفة، على أننا نلاحظ لا تنكر على هؤلاء الرواد فضل
 الريادة واحتفاظ الطرق غير المألوفة من قبل، سوف نجد الروائيين
 الحديثين يعارضون، بأفكار مغايرة من التوفيق والنجاح، بغير
 الأنماط التقليدية للغة، وبالتخييل من أس السلامة اللغوية الكثرية،
 واستحدثات تميزت مناهجهم من لغات أخرى وخاصة الفرنسية أو
 تبرز من اللغة الشعبية ذات الأصول القصص، أو مأخوذة من كثر
 اللغة الشعبية ذات الأصول القصص، أو مأخوذة من كثر اللغة
 الشعبية مباشرة، وبمدها ولحمها وكنهها الخاصة المبررة التي لا
 تصارع.

إن تكسر السياق اللغوي الكثر من الموروث بت بصل وثيقة ما
 زالت بحاجة للدرس والتقصي التي تكسر السياق الاجتماعي نفسه،
 وللي وهي الكتاب وما سافراً أو مضراً، مفكراً أو حياً، بالقليلة
 الاجتماعية أو الطبقية، من غير أن تقيم توازياً أيًا وبيناً وبين
 الظاهرين.

على أن تعدية اللغات هنا لا تقتصر على مستوى تعدد النصوص
 والعامية أو التراجيح بينها، بل تمتد إلى كل من المستويين تتعدد
 طبقات النص من الشعرية المتعلقة إلى التسجيلية المرفقة في
 تقريراتها، ومن التباس إلى التفتك في تركيب الجملة أو الفقر
 بأسرها، كما تتعدد طبقات العامية ليس فقط وفقاً لدرجة تعليم
 الشخص وتثاقفها، بل وفق موقعها الجغرافي وزمنها التاريخي، كما
 نجد على وجه أمثلة في «لغة التبان» لمحمد بركة حيث أعبر
 الكاتب أن أفاد من كلمات لا يستخدمها إلا أهل فاس، وأحياناً
 أهل فاس في الأريينات والمصنفات دون غيرها. وفي هذا العمل
 الروائي اللحن والتميز تلعب تعددية اللغة دوراً يكاد يكون رئيسياً،
 وتجد فضلاً كاملاً على الأقل بالهجة الشعبية القاسية، سراً
 وحوراً، وكأنا حلت هذه اللغة على الكاتب نفسه، كأنها لغة من
 عهد لتأخذ مكانة الصدرة. وليس في هذا لبس شكلا بل هو
 ضرب في صميم القصد الروائي.

عبد الكبير الخطيبي، كاتباً وشاعراً باللغة الفرنسية لا مع ذلك
 نظرة جديرة بالتأمل في مسألة تكسر اللغة إذ يقول: «في رأيي أن ما
 يجب أن يدخل إلى اللغة العربية يجب أن يدخل عن طريق نفس
 اللغة، الحدس ليس خارجاً عن الأرضية الموجودة بل هو بين داخل
 وخارج اللغة العربية... إذا أدخلنا فيها جديدة شعرية وفكرية في
 اللغة العربية دون أن تكون ضرورة داخل اللغة المستعملة يكون
 هذا التجديد نوعاً من التيمم السطحي لتظهر خارجياً. ولهذا
 فكسر هذه اللغة القديمة يجب أن يتم كتدف داخل هذه اللغة نفسها
 بالرغم من احتداد بعض القيم القوية».

أما متدنية هذه مسألة تحتاج إلى تحقيق طويل، وليس لم أحكام
 أو ترتيب سلف، منها بدأ من متطلعة وإحكامها، يمكن أن نقرض
 على إنتاج الروائي - أو الشاعر. وطالما كانت ضرورة - هي العبارة
 الفنية في رأي عبد الكبير الخطيبي. فأي مبرر للضرورة؟ وعند
 أي حد تنفي أو تقوم الضرورة، وللي أي مدى؟ ليس ينبغي ثم
 مبرر أو مدى إلا في سياق العمل الفني نفسه وبظروفه الداخلية
 وحدها.

لما أحمد المصلي هو فني لتجربة اللغوية الفنية عندما يقول: إن
 جل الذين كتبوا من مشروعي سجوناً فهمهم وفراهم فيها يصنعونه
 بالتأني والقوي والشراف اللغوي... للكتابة لا تكف عن التباس
 وراء تعيد القدرات والعبارة والأساق اللغوية المتداخلة. إن
 الرؤية القصصية... للجمع والمال ونوع الكتابات هو الذي
 يؤهله اللغة إلى هذا البحر أو ذاك وهو الذي يعطيه تلك الخصوصية
 لو تلك... ١٩٧٩.

● ظاهرة أخرى جديرة بالملاحظة في هذا السياق هي ما يمكن أن
 أسميه «الجلد بين نظرية العمل الفني ولا تاريخيته». وما من كير
 خلاف في أن العمل الفني مشروط في بطن من أعماله على الأقل،
 بتاريخ كتابته أو إنشائه، بتاريخ منشأه الشخصي، بتاريخ وضعه
 وأتم. ولكن الذي يميز العمل الفني على وجه الدقة هو إمكانية
 الكائن فيه على تجاوز هذه التاريخية. وإلا فما الذي يُبقي لنا على



هوسبروس أو حتى كسكيسبري أي أن في العمل الفني بُعْداً ولا تاريخية. وتُسَمَّى البُعد الإنساني الأعظم (ليس بالعلم والمعلوماتية) فقط هو الذي يَكسبه قيمة تَعْدِي تاريخية. وهي القضية التي تعرف في الكلام الدالِّع بالصلة بين الخطاب السياسي والخطاب الفني، أو العارِفين بين الماشرة وعتق الدخول وسوفسطائيتها (بمفصل معاني الكلمة في الفن).

ولعل من الأطروحات الذكيَّة هذه القضية ما قاله إدريس الحوري - وله رواية عظيمة فضلاً عن مجموعاته القصصية المرموقة: والإشكالية السياسية عند القاصص - حصيلة تجربة تاريخية صاحبها وحاضرنا. وأتاه الإبداع يصعب على القاص أن يعكس كل الأشكال السياسية المتواجدة لكنه يستطيع أن يطور أنسكاسها، يشكل من، ذكي، حتى لا يسقط في المباشر. يجب أن نقول أن الانعكاس التقني (أي الفني أو الثقافي) للممارسة الفنية لأي نظام، لا بد أن يواجه كركاً نقدياً صاعداً. ^(١٤)

ويتصل بهذا في تصوري ما يمكن أن نطلق عليه بتعبير عصري، وعصرة التاريخ، أي أن تأتي الخبرة التاريخية في الرواية من خلال صولن عصري وفي بنية روائية خاصة لا بد أن تنسج إلى عصرها، وأن تنسج إلى تجلوه عصرها في الآن نفسه. ليس في توليف التاريخ روالاً شيء جديد، بل لعله من أقدم الطرائق الفنية في فنّ القصص سواء كان ذلك في بدايات فن القصص القديم أو في أشكاله الحديثة سبياً.

ولكن الخدائي هنا - في الرواية العربية عامة والفردية خاصة - هو وضع شرائع تاريخية في هيكل روائي مخصوص يُلغِي عليها - أو يستخرج منها - بجسده وضعها في هذا السياق، وفي هذه البنية بالذات، دلالات لم تكن طافية على السطح، ومن هنا تأتي وعصرة التاريخ أو بحث التراث بحثاً جديداً وحده بدلهما عصري. أشهر هنا إلى التقنية المستخدمة في ولعة السبابة فيما يتعلق بالتاريخ الحديث، وفي ما سله إدريس الحوري والإشكالية السياسية، كما أشير إلى روية أتبع أن أقرها في الأيام القليلة الماضية، وهي روية بعنوان «عجوز الحكم بياسر الله» لسم حشيش. ^(١٥) الميزة الأولى - وهي أساسية - في هذه الرواية التي نشرت منذ عهد قريب هي مقدرتها على الإفانفة من التراث السردى الفني - في حد ذاته - في كتابات رومينا العرب القديمي، وامتلكتها في معظم الأحوال ناصية اللغة المنسجة مع مادتها التاريخية، وفضياً، وإيجائياً، كما هو اتساق بتدرج يحدث في هذا التاريخ من الكتابة الروائية المحدث التي شاعت في السنين الأخيرة. وقد ينحو هذا الكتاب منحى الانقياس المظنون الذي بُنيت صفة نفسه ومارعيتها، ولكن جذبة العوض في خصم التراث بين أبعها توارث عروضي بين الظل والإبداع، بين كلة النص التاريخي الصالح وفقه دماء التاريخي الذي عُقد في وحدة في عايات العلم الماضي، قرأ اللاد الحضارتى غلوف عامر روية وعين الفرس، للميرادي مشعوم باعتبارها نقدان الفكري، لتاريخ عمده ووصلوه إلى الالتزام والالتصاف، لأن كان عين الفرس هي كل مكان، وكل مكان هو عين الفرس. كما يرى عامر أن فوضى التاريخ

والالتصاف وطريقة الحكى في هذه الرواية تؤدي وظيفة أساسية في التسبيح القصصية، وأن الفسادة تحيل إلى ذات النص لا إلى خارجه. كما تنقل عنه سهر المايح^(١٦). وفي الإحالة إلى ذات النص فنّي لتاريخية النص الروائي وفقاً للقصص الروائي نفسه. فهل تلك المعنى المطلق ممكن؟ أم أن قصص اللاتاريخية بذاته هو ظاهرة تاريخية، لعلها ناصية من وضع الممارسة، إذ لا يمكن أن تؤدي إرادة في التناوب إلى هدفها المقصود، بل لعلها على العكس تؤكد تاريخية النص بما يهي في البداية أن اللاتاريخية أو البعد اللاتاريخي في النص الروائي هو ظاهرة معقدة الأليات بقدر ما هي حدائية عمي - كما أوردته في مقدمة هذه المقالة - للحدائنة التي تتحدى التاريخية.



● أعود مرة أخرى إلى أحد الملمحي لاستيعر منه فكرة الواقعية المضادة باعتبارها ظاهرة حدائية يرى أنها انعقاد مذهب الواقعية الماشرة، تتمدد سبل التوجه إليه من لغوي إلى لغوي في الواقع عند كفاكا أو في البنية عند جويس أو نوجو شعري. إلى آخره ويقول «رفضت سلفاً أن أحصر هذا الذي يجري في داخل صغر روائية محكمة الإقبال وحداث الكتابة هكذا شعراً تدافعاً من الكليتها روية مدمرة ما ولما صولنا. لم تكن نزوة شخصية، فهناك تجارب أخرى لزلا، في المغرب وأخص بالذكر محمد عز الدين الثاوي الذي وإن اختلفت منه في كيفية التناقل مع الأدوات الكتابية وكيفية تأسيس عالم انقصص إلا أن الرؤى في انقصص تبقى لديها معاً جده وناظره».

أما من ناحية ففني الأصل متعللق الواقعية المضادة أو الواقعية المضادة أوروباً بقا وركه الواقعية بما شاع استعماله حديثاً من نوع الواقعية السحرية أو «الجمانية» أو «العرائبية». وفي هذا السياق يرى واسني الأراج أن أحلام بفترة روية محمد الحراي، تدخل في صيرورة جليلة والرواية السحرية، ويتسائل عن تعيينها وهل هي نص حداثي؟ غرائبي؟ سحري؟ كما يرى أن الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعية (وهو مهم) وإن هذا النص يستمد وجوده كنص من اقتان مصادق صبة هي إعادة تأسيس الحلية وزويتها من خلال منطق لا منطقي. ولعلنا نرى في «العشاء السلي» ورواية محمد الشري صاحب الواقعية الشدة، والرواية القصصية، بما من خلال نص تهاير فيه العلاقات التقليدية بين معطيات الواقع البشري، وتتيسد فيه المرآة كائناً نوعياً ومتبايناً في حلال الفانتازيا والشعر الصراح - في همل في هذا كله ما يذكرك بمعمل روائي ساني في، هو «رامة والتبين» (من غير أية إشارة لقصبة التأثير والتأثير، أو التناص الفني الكامل، بالتعبير الحديث، فلاشك أن للفن في أصدالة وفرادة خاصة به وحده).



● يعني أن أشهر هنا إلى ظاهرة لا أجد في تسميتها حبراً من كسر ذاتية البيرة وقد عرفنا أن الرواية المغربية قد عرفت خطاها الأولى عبر البيرة الذاتية: في ظفروها، وبصية البيرة، وعبرها، ولكن ما أفضده هنا ليس مجرد سردية البيرة الذاتية التي تجري على

- (١٦) خلدانة بسونة، العبد والقصص، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨١.
- (١٧) محمد علوش، ميتشيس، الرمان الغربي، الدار البيضاء، دون تاريخ.
- (١٨) محمد الشري، العشاء السلي، توفيق، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- (١٩) محمد بشارف، لمرأة والورد، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨١.
- (٢٠) محمد بشارف، أرصفة وجدران، مستنورات وزارة الإعلام، بشارف، ١٩٨٤.
- (٢١) محمد بشارف، الأفعى والبر، الدار البيضاء، ١٩٧٦.
- (٢٢) محمد بشارف، مصالوة عتي، الدار البيضاء للكتاب، تونس، ١٩٨٥.
- (٢٣) محمد بشارف، الحجازة، دار قرطبة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- (٢٤) أحمد المصلي، زمن بين الشوكة والسطح، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٧.
- (٢٥) عبد الكريم بشارف، دفا لقصص، كتبت هناري لطاعة والتوزيع والنشر، بيروت، دون تاريخ.
- (٢٦) عبد الكريم بشارف، العلم والقصص، الدار البيضاء، ١٩٧١.
- (٢٧) عبد الرحمن المصلي، الثقافة والتعبير، الرباط، ١٩٧٢.
- (٢٨) محمد بشارف، الهواة الجديد، مجموعة قصصية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧١.
- (٢٩) محمد إبراهيم بوعلو، مجموعة قصصية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٧.
- (٣٠) بول شولوا، علامات من الثقافة المغربية للقصص، مجموعة القصصية للنشر، الدار البيضاء، ١٩٧٧.
- (٣١) شولوا، سابق، صفحة ٧٧.
- (٣٢) دار بشارف، سابق، صفحة ٧١.
- (٣٣) دار بشارف، سابق، صفحة ١١٠.
- (٣٤) روية بشارف، سابق، صفحة ١١٠.
- (٣٥) شولوا، سابق، صفحة ١١٠.
- (٣٦) شولوا، سابق، صفحة ١١٠.





سبتها الطروقة، بل انتزاع روائي جديد - وحداني - للسيرة الذاتية، كما تجده في «الحيز الخافي» لمحمد شكري إذ يتحدث المحظوظات الاجتماعية المقروءة، ويغرب عرض الحائط بالسلم به من قوالب الصيغيات، لكي يهرب في غريبات وتنشيفات للسيرة الذاتية تحت صيغة أو كل من حكايات الشطار والضميرين العرب وروايات «الشطار» الكباريسك والحواليين الصماليك، ولكن اللهم هنا - كما أشرت - هو عظيم التوسل في السيرة الذاتية، ويعني من المعاني تحصيل الذاتي إلى ما يتجاوز، والاتصال عبر النص من الشخصي إلى الاجتماعي، ومن تهديم «الطموح» الجني إلى صياغة «الطموح» الاجتماعي والبطني، فهذا في البداية نص احتجاج بل نص إدانة، يستهدف أشكالاً وأنماطاً من التمتع تلعب من القهر الجنسي إلى القهر البطني، ومن عقابيل العدوان الاستعماري إلى تجليات الطغيان الاجتماعي الفجح.

إن صلاحية السيرة الذاتية في ولعية السيلانه قد اكتست بأهمية روائية بارزة ولكنها مع ذلك شفهية، ولهم هنا - مرة أخرى - هو تجاوز التاريخ القوي والروائي - الكتابي إلى الدلالة الاجتماعية - وإلى الأيديولوجيا الواحدة التي بذلك وحده تحرق أحد شروط الأيديولوجيا المتصارف عليه. إن ما أسماه وكسر دأبه السيرة حر إخضاع السيرة الذاتية لسيرة روائية مغايرة تفيد من جس السيرة الذاتية لكنها لا تصنع لغزاً ولا تظلم حيسه.

● آخر ما أريد المدهشة عنه في الظاهر «جدانية» في طروقه العربية إلا هو ما يمكن أن نسميه «دخلة» أو «تصنع» فاع لمعية. أما «الجدانية» روائية عن حضن المهجنة وصماليكها، وتتوالى الجوانب الفارقة بما سبقت أو بعدها سوداء طيس جديدة في ذاته على الكتابة الروائية ولكن ما يقضي سمة الجدانية على هذه الظاهرة في كتابات محمد شكري ومحمد عرفف بالتحديد هو أنها ليست تصوراً «إسجرائياً» ولا حتى صيغة احتجاج. بل هي تنصوي على تمرد كامل يذهب إلى العدية في التحايل: الألقاب الاجتماعية، إذا نرى فيه نقضاً متصفاً للسيرة الاجتماعية البطنية التي تصورها نقضاً للبيئة الروائية المكروسة، فلا تقوم السردية هنا على حبكة متقنة أو غير متقنة الأطراف، بل تقوم على تنكيك هذه الحكمة، على وجه التحديد، ووضع حواجز سردية في كثرة العمل الروائي دون عازلة لتخطيها أو تلويحها، فكانت بذلك نوعي - مجردة - طيام مثل هذه الحواجز على أكثر من مستوى اجتماعياً وسيكولوجياً وربما متأقريباً أيضاً.

وإذا كان ما يسمى بالألقاب «الشعري» الذي يتحدث عن «التعب» من الحواجز أو يُعقظ عليه أحاسيس ومشاعر وفكر لا تقت إليه بلاني صلي - كما يقول مصطفى المنساوي كتابات القصة المنسج - المنجأة كانت له سطوته في مطالع الرواية المغربية، فإن من الصعب إطلاق هذه التسمية على كتابات محمد شكري بالأساس، إذ لا ينتمي هذا الروائي، على أي نحو، إلى فئة البورجوازية الضعيرة التي تميل على ماضي قاع المدينة من خرابها، بل هو ينتمى من تربة هذا التناقض نفسها وقد تقلب في أوجها ونحسها منذ أن صرف الوحي بنفسه ومعلمه. إلا أن قضية «تعب» المكلف الحواجز عن طيفه الوحي

طبقية شعبية قضية لا تحتاج - على مستوى البحث الفني - إلى مجرد الإثبات أو الرفض، ولعلها لا تحتاج إلى ذلك على مستوى الخطاب السياسي أو العمل الاجتماعي أيضاً، ومن ثم فإن شخص وأصواته كتاب مثل محمد زفزاف لا تصلنا عبر منظار اجني غريب عنها، إنشجرائي أو فوكلوري أو غرائبي، بل هي لا تصلنا حتى سوي ثاقب نائس للمثقف، ولما تأتي ببراعة وصيرة نافذة كما لو كانت تتلفظاً وسلماً بها، إلى درجة أنها في أحيان معينة - كما في روايته الأخيرة «محاولة عيش» تنكس بسات النص «الطبيعي» كما عرفته الرواية الفرنسية أو الإنجليزية في القرن التاسع عشر، وهنا مرة أخرى نجد الكاتب مغموراً في جبار الطبقة السفلية من المجتمع من غير أن يعني كثيراً بإقلمة العلاقات بينها وبين الطبقات العلوية، فكان العالم محدد بهذه المستويات الشبها، بضاع العمال المجتمعي، بالضعيف البقري والطفي والسيكولوجي، ولنا بعد ذلك أن نرى في ذلك ما يراه الكاتب، أو ما لا يراه مباشرة، عن دلالات القمع في تجلياته المختلفة.

لا أستطيع أن أعني حديثي من غير أن أشير إلى ما أسماه «جدانية» التجريد الشعري عند الكاتب مرصوق مثل عبد الله العربي. فمذ روايته الرياليتين الغربية ثم «التي» نجد العموم الإبداعية ومكبرية تلمع على الكاتب فلا يعمل إلا أن يجسدها، يسحق يصنع نسكي وموسيقى الشاعر الجادحة معاً، في حرص لا يعبري لهم واللحم وإن بقيت شرافت أو علامات أساساً، مهما عاض الكاتب «وعد» إليها بمذاق تفاصيل التكوين النصي الداخلي لهذه الشجيرة. وهذا الروائي - والمفكر البارز - أسلوب له عقل رشدة إلى جانب رعايته الشعرية، وفيه توترت شلبي من التفتق للتعهد، وعن تلاحق التناقض في الأوصاف.

إذا كان الجدال بين «الواقعي» والمثقفين - وبين البومي والأسطوري، وبين التجريد والجدانية، وبين السطلي والنفسي، وبين التزني والمضار، هو ما يكون مفهومات ظاهرة الحدثة في عموميتها، في سياق الكتابة، فطلي أحب أن أشير بسرعة إلى نظرة بعض الروائيين والمضامين الخفية إلى مفهوم الحدثة هذا، حتى تنسى قراءة أعمالهم القصصية على ضوء مفهوم هذه الفكرة البورية في ثقافتها الماصرة - مع التسليم بأن للنص القصصي استقلالية لا يمكن أن ننحصر.

ويرى مصطفى المنساوي أن طرح المسألة على صعيد «الأحداث» أو الأكثر جدية هو خاطئ، أصلاً وأن الحدو هنا هو علاقة الحدثة على أساس التقدم لا على أساس الجدة - والإنسان - ماذا يستطيع والحدثة أن يقدم لوعي الإنسان مجتمعه وواقعته وتكونته من تغير تاريخه نحو مستقبل أكثر إنسانية.

أما مبارك ربيع فيرى أن هناك من تجرئة مغايرة أو راديكالية يبدو أنها تتجاهل كل ما سبقها أو تقتصر أنها تتجاهله... . تتصلح علاقته بالقدري وربما تحمل هذه العلاقة - ويرى أنه بعيد عنها لأنه ينطلق من أن الكتابة قيد ومسؤولية وأثر التجريبية يجب ألا تصل إلى



داخل الثقافة والمجتمع .. لكن ما يكاد يغرق عليه الجميع هو أن تجربة الحداثة عندما ظلت جريئة، غير شاملة لحالات جوهرية في المجتمع الدولة، العلم، الاقتصاد، العلاقات الاجتماعية... وهو ما اتفق فيه مع الكتاب، بشكل عام، وبخاصة فيما يتعلق بأن الحداثة في مجال الكتابة والقرى إما تعتمد السؤال، وال طرح الإشكالي، ولا تستند إلى يقين أو إلى إجابات جاهزة مكرسة

في خلال سنوات قليلة لا تعدى عقدين من زمان استطاعت الرواية في المغرب - والقصة القصيرة - أن تصل إلى مرحلة من النضج والإنجاز أثبتت لنا أن تزيين فيها ظواهر حدثية لها شأنها وها دورها. فقلل ذلك أن يعود إلى خصائص المغرب باعتبارها وبلد الملتقى حيث تتبادل التأثيرات وتأتي وافدة عن الشرق وعن أوروبا معاً وباعتباره أيضاً بلداً تتواجد فيه ثقافات متنوعة، محلية ومعاصرة، قلبية وقومية، شعبية وعرفية. وتوجد فيه، من ناحية، إبداعية لاشك فيها ومواقف راديكالية في البحث، في مجال العلوم الإنسانية وأشكال التعبير المختلفة (المنوعون التشكيلية والمسرح والسينما) ومن ناحية أخرى سوجد فيه تهميش هذه الإبداعية إذ أن هذه الثقافة من راحة طغيان عن الجمهور المعرض الذي تنفي هذه الثقافة حموم وآماله ومطامحه، شأنها في ذلك شأن البلاد العربية وبلاد العالم الثالث كلها. □

الحداثة الذي يفقد الكتاب علاقته بالقرى، أو يضع مسؤولية موضوع الغموض، مع أنه لا يتكرر لطرافة التجربة والراديكالية فهو في نهاية الأمر يعود إلى مفهوم «الالتزام» كما عرفناه في منتصف القرن، بصيغة ليست جديدة تماماً. ويرى محمد عز الدين الشاذلي أنه عندما ينتهج الكتاب بضرورة البحث والتجريب على المستوى الشكلي فإن التلازمات تصبح صعبة وصعبة الكتابة التجريبية تتجبر الأدوات والوسائل الفنية وتعتمد إلى خلق رموزها الجديدة داخل بنیان النص... الحداثة تجاوزت مستمر في إطار البحث الأدبي والفني .. إلغاء الحاضر في مجال النص الأدبي هو تشييد علاقات وقوانين جديدة من أجل تجاوز بنام شكل قديم .. أما في مجال الأيديولوجيا فإن إلغاء الحاضر لا يمكن أن تشييد إلا أيديولوجية معاكسة .. لا يمكن أن تفصل أنها كاتجاه في الغرب لا ترتبط بالواقع الجغرافي وإنما تتوجه من النخبة إلى النخبة. (٣٣)

وأخيراً فإن محمد براءة يقول، بحث وعمق: وأظن أن الإنتاج الشعري والروائي والقصصي الحديث ما هو إلا محاولة للقبض على تغير العلاقات والوعي بها، عبر اللغة والأشكال والتخييل. مظهر آخر لتجربة الحداثة كعمل - في فترة لاحقة - من خلال السبروح إلى تنكيت البنية الفكرية والأيديولوجية والسياسية والاجتماعية، ومرتكزاتها الخطافية، بهدف رحرة الحداثة اللاهوتية الأحادية، وتجديد العقلانية، والصوغ الإشكالي للقضايا، ونزع أئمة الوحدة المتروكة

(٢٧) شاذول، سبق
(٢٨) محمد براءة، فلسطين
والسؤال الثقافي العربي، بحث
مقدم إلى: جيم فلسطين
الثقافية والسياسية، القاهرة ١٩٩١
بنير، كانون الثاني

صحة حديثاً:

الروايات الثلاث الفائزة بجائزة الناقد لعام ١٩٨٩ - ١٩٩٠



هدى م. م.
هدى م. م.

أرواة القارورة
سليم م. كامل

مجنون الحكم
سام حيش

مجلد الروايات الفائزة بجائزة الناقد

أماكن بين الظلال

وليد نورانييل
شاعر من سورية

خلاص

■ نَزَعْتُ في يوم صليبي
قلت: لَوْ أَنَّهُ لَأَمْرَأَةٌ أَنْجَارُ
أَوْ لَيْلِيَّةٌ!
أَوْ أَنِّي أَرْكُزُهُ في ذِكْرِي
فيلسوف

أَثَرْتُ لو أحرقة قرب الجَسَدِ
أهتف: يَا أَبْنَ النَّاصِرَةِ!
كَمْ بَاطِلٍ هُنَا أَتَقَدُّ

الغنى

مَشَيْتُنا إِلَيْكَ
أَطْعَمْنَا الكَوَاكِبَ حِيناً
وَجِئْنَا أَطْعَمْنَا الجُوحُوشَ المَضِيَّةَ
أَكْبَرْنَا قال: «إِنَّا أَطْعَمْنَا الهَوَى»
تَغْفَى يَشَى
وَأَرْدَفَ يَنْسِبُهُ للمَلَايِكَةِ
الجَاهِلِينَ!

بيت الشاعر

تغيب الأماكن بين الظلال
وقَدْ يَبُوءُ النُّهْرُ بِمَعْضِ الكلامِ عن الناطلة
وقَدْ تَحْتَمِلُ الرِّيحُ أَقْدَمَ أَسْأَلِهَا وَنَحْيَ
فلا عِطْرَ يَنْسَى على شَوْقٍ أَوْ وَرْقٍ - سوى
ما تَسْبِغُ بالوقت...
نُورٌ على هَيْسَةِ الطَّيْرِ يَنْقَرُ غَيْباً تَضْمِغُ خِلَالَ الرِّخَامِ
الذي يَتَمَوَّجُ

لا أَمْرَأَةٌ في الحَنِينِ
ولا يَبْغِيظَةُ في الحِصَوْرِ
سَاءَ أَلِيفٍ يَشْتَهِي البيت
ثم تَجْمَعُهُ الرِّغْبَاتُ
فكُلُّ التَّذَكُّرِ بَوَّاحٍ،
وكلُّ المَرَايَا الصَّغِيرَةِ واسعة
هل تَرَابُ الرِّبَاعَةِ تَمْسَحُهُ رَهْبَةً
لا يَدٌ لِلخِيَالِ
ولا نَجْمَةٌ لِلقَلْبِ.

حلم حقيقي

ملائك تَعْلُو حِصَاةَ
وراء الخيول التي سَرَقَتْ أَوَّلَ الكَلِمَاتِ

تُطِيعُ ببعض السكرارى
فيختبئء الحلم تحت ثياب القرباين
تندلق الحمر فوق الدماء التي مارَّجَتْها الهواجس...
حين تفر حشود المُنْصَحِين ذاهلةً،
كل شيء يصير كلاماً .
فَمَنْ سَيَعِيدُ للملائكةِ الثَّالِثِينَ لأبراهيمَا
وَمَنْ سوف يصحو لكي يَجْمَعَ الحمر
إنَّ الخيول توارث وراء المعاني السلبية .
فَقَرَّ وحيد لترمي السقاء بزرقتها في المرايا التي
تندافع . .

طيرٌ وحيدٌ يشقُّ عن اللغة الذهبية
يسيل الصهيل على فضلاتي القضاء
وتنتبه الشهوات القديمة عند منارل غارقة في الزمان .
تَقِرُّ الملائكُ صوب المخلود،

وأرياشها في تراب الكتابة
تناوفا بالعيون النساء
ويغرزها الشعراء برأس
السحابة

نشيد القربان

كل شيء قديم
تعالى إلى خدعة الروض يا أجنحة
هاجري يا طيور اللغة
كل شيء قديم
إذا هبَّ يدي رنْدٌ يَرُ أُنْ للذهب
يا أي . . أيها الأول

كل شيء قديم
أنا . . ظالم الأمهات
رسمت قوتين النعيم صراطاً يؤدِّي إلى قُبَّة الشوق
الفتى في جانيه أفاعٍ وأطفال
هتني مصيرك يا صاحبي الباهلي
أو فهتني خليلك يا صاحبي الباهلي
أو هب
ليس لي كبرياء سوى هذه الكبرياء
فلأكن للذهب
لأن أكون نبي
مرة زارني ملك الشعر
ما زارني بعدها . .

قلت للناس:
واها . . كل شيء قديم
قال لي واحدٌ كان يجلس الحلم:
مؤقٌ وصدايك قرب غدير يشق
أومأت كاهنة . .
وانتهى الليل في ومضتين
مرَّي فارس في الصباح - قال:
هتني نسيت الطريق
لم أجه، انحنيت على صحرة
طارحٌ الندى،
والتمست له بضعة من جيل
لم يكن في الصباح نساء
فعرفت الغزل

كل شيء قديم
دما من كتابي حجر
ودنا العشب . . أبعدته،
عاد في هيئة اللفظ، ثم توارى،
وعاد على نسمة من عتب.
ما الذي رام سكري:
ألفصيدة أم نسمة لم تهب

كل شيء قديم
هل أنا الطرف القاطف
أم أنا الحالم الخائف

رُبَّ القسوة
الروح كيف تكون رسولة ذاك الفراغ وذاك الجبال
وهذا الجسد
رُبَّ القسوة
النار كيف تحيط بأنثى تاجيك في أربع من مرايا
ولا تحترق
فهتني ترفقت بالسهداء ويك
واذيعي الذي لم أقله
أذيعي نشيد النعيم
- إنما الحمر غير المخلود
- إذأ، كل شيء قديم!



الكلام بكل الجهات
والقرايين مائلة كالعيون
أه قد هيئت كلمة -
من سواه الظنون:
(معلنة - ومعلنة).

لوح الربيع

غصبت حتى غابت الأفنان
لا لؤلؤاً أضعت،
لا خجل - تججل - إذ يججل - في شعاعه العيون
بكيت حتى زالت الثلوج
لا حضرة تنكي ولا أمل - ينثر
كحل الروح في العمران
يا . . ضجة الميلاد
تنكي على الميلاد - مضج
الإيمان!

لوح الصيف

خارج المداين
حيث لا يموت طائر من العطش
خارج المداين
في سبل عامصة
صوت من يجدد الأشياء
سحر من يقبذ الوعي بلذات النهر
عين من تروض الأطياف
عطر من يغسل أبعد الجبال
دع ينثي تلمس أو تذوب
لا تقل لي: إنها الملائكة
دع براعة الصبا تنهي الصبا!
دع نحي يبلل الأشواق، أو
يبلل الغروب.

لوح الوهم

صحت مرثين
فمرة من نشوة الفناء
ومرة من نشوة الوجود
صحت يا . . خلود
يا قيذا الذي يرق كالنسيم
يا قيذا الغامض، يا تطوافنا،
يا شهوة الفيود



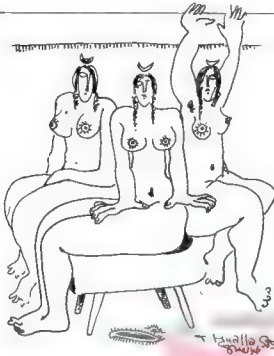
لوح الحريف

حين سقطت فوق هذي الأرض
كالحريف
باغدت ما بين أصابعي:
لتنهض السنونو، ثم ترحل السنونو،
وأنا أحرقت خلفها
رؤى حروفي.

لوح الشتاء

النجوم التي تتجادل في الظلمة
والأرض التي امتلأت بدم المقرة





نصف رجل

يوسف الشاروني

■ الألس فقط وضع شاب من يهود الحسا في قريته حذاءً لشار استمر قرابة السوات العشر حصد خلالها ثمانية رجال وامرأتين

وقد بدأ مسلسل الثأر - على ما يزورون - هكذا أطلق شهري من عمدة الشراقي وصاح سدقته نجمة في حفل زفاف أحد أبناء عمومته فأصاب خطأ إحدى ساء أسرة «عرايو» ملائي كي يظن من فوق سطح بيت من بيوتهم على زفة العروس وهي في طريقها من بيت أسرته إلى بيت العرس استقرت الرصاصة ناحية الأذن اليسرى لرب العرايو - كما جاء في تقرير الطبيب الشرعي - فحوت صريعة على الفور وادماء تنجر منها منطلقاً وجهه ومن حوها، بينما ثابته العراحت فوق سطح البيت محتلة بمراريد المركب المصاحب للعروس في الشارع من أسفل. ومع أن الذي ارتكب القتل الخطأ معروف إلا أن أحدًا لم يتقدم ليشهد عليه، وانتهى التحقيق إلى أن القاتل مجهول.

ذلك أن أسرة العرايو كانت قد قررت أن تقتل لنفسها بنفسها من إحدى نساء الشراقيو لكن ذلك كان معاً أن يصبروا على دم أسرهم بضعة أسابيع وربما بضعة أشهر حتى يتمكنوا من الأحد بثأرهم. فبنساء قريته - شراقيو وعرايو - فلما يخرجون وإذا خرجون فمتملعات لا تكاد تين وجوههم. لهذا فإن أحد شباب العرايو المتحجج ترضع في أعواد القصب للشيوخ أحد الشراقيو كبير أسرة الشراقيو وأطلق عليه رصاصة وهو على حصانه (كانت عنده سيارة بابائية لكنه كان يعصل الحصان الذي تعود عليه منذ الصغر) وذلك أثناء عودته إلى القرية قبيل الغروب مع حاشية له كانت تستقبله في محطة السكة الحديدية بالندو لكي لما كان الرجل في قريته يساوي امرأتين بمعنى هذا أن أسرة الشراقيو أصبح لها بدورها ثأر عند أسرة العرايو يساوي امرأة أو نصف رجل. وهكذا أصبح القتل المتبادل للرجال بين الأسرتين لا يهيئ الثأر بل يجده، نصف الرجل يطلب دائماً بثأره حتى راح ثمانية رجال دون جدوى. وكان عشايوي - أول من أطلق رصاصة ابتهاجاً وقتل دون قصد - من بين هؤلاء الثمانية، فضلاً عن ضحيته زينب العرايو.

أخيراً استطاع أحد شباب أسرة العرايو أن يضع حذاءً لسيل الدماء بفكرة بسيطة لم يتفكر عنها ذوي غيره. كانت أسرته تقيم حفل زفاف، وكان مركب العروس يمر في طرق القرية، وكانت نساء الشراقيو يتخرجن من فوق سطح أحد بيوتهم على الزفة. فصور عروص العرايو وصاح بنفثته الذي انطلق محتلاً بالعرايد وصحب الموسيقى نحو إحدى النساء المطلات. بذلك صفى الحسا الذي لم يستطع غيره تصفيته، وتوقف سيل الدماء في قريته إلى حين. □



عندما استراح الرئيس

غالي شكري



■ ليست هناك سلطة واحدة في أي مكان. وبالأدنى ليست استثناء من هذه القاعدة، فسلطة الدولة وسلطة الرأي العام وسلطة الطاقة وسلطة الدين، وجماعات الضغط الاقتصادي والمعارضة، كلها تحديات مختلفة للسلطة ذات المعنى الواحد: التأييد لطرف

والآخر لطرف الآخر.

وقد لا تكون لاحدى المؤسسات سلطة غالبة على المجتمع أو الدولة كالتكنية في الغرب. ولكن هذا لا يمنع سلطتها على الأفراد، وربما يكون من بينهم أشخاص نافذون هنا أو هناك من حيثة كل السلطة. وليس من الضروري أن يتقدم اتهامهم الذاتي على سلوك متحاز. ولكن من الممكن أيضاً أن يشكل الرد أو مجموعة أفراد أو جماعة أو بعض الجهات اعتراضاً جواهر الدولة ومؤسسات المجتمع على السواء.

□ □

في مصر، ومنذ عشرين سنة يوصف المهدي الناصري بأنه زمن والانقلاب، والقصور هو الشمولية، أي الرأي الواحد والانتماح الضم للسلطات أي كانت المظاهر الدستورية. في ذلك العهد صودرت من التفتين بالمران الطيف السياسية. ولم يصادف إلا كتاب واحد هو دالة والاشارة لمصطفى محمود الذي تاب بعدها وأتاب وكتب «رحلتي من الشك إلى اليقين» وتفسير عصري للفرار وأصبح في سنة واحدة مليونيراً متصفاً له مسجد باسمه ومستشفى تبرع بنتها المليونيرات للصوفون لثامه.

ولا يعني هذا أن الأمور كانت على ما يرام في الظل الناصري. كان هناك والناحية للحر الذي قدم استحواراً لوزير الثقافة لينتج من التداول قصة وألف وثلاث حيزه لأحسان عبد القدوس وأن يحول دون تقييدها في الإذاعة والسينما والتلفزيون، لأنها قصة جنسية فاضحة تهدد حيوية الشباب المصري بالفقدان، وتغلغل في وجهه أبواب الجنة.

وكان هناك والموقف الأزهرى، الذي ألقى بأن كتاب عبد الرحمن الشراقى «محمد رسول الحرية» كافراً هو ومؤلفه لأن محمد كان رسول الله وليس الحرية. وهو نفسه المؤلف الذي رأى في رواية وأولاد حارثته لتجيب محضوط رجساً من عمل الشيطان ينهي تجنيبه بوقف شره.

وكان هناك الناقد الشجاع المبغري الذي هتك أسرار مسرحية

مجمع البحوث الإسلامية هو الذي يحرم إلى ليوم طباعة رواية «أولاد حارثا

وحلاق ينفذه، لاقترب فرج و«السلطان الحارس» لتوفيق الحكيم و«المخططين» ليوسف خديس و«القف مهران» لعبد الرحمن الشراقى، واكتشف أن مؤلفها خونة للشورة وعصلاً للاميربالية، ورعا كانوا على علاقة غرامية بدوائر الصهيونية العالمية لم يسك يخطوها رملاته الكسالى. وكانت «الحانة العظيمة» هؤلاء المؤلفين هي الديمقراطية، هذه الشجرة التي سجع وحده في حلّ ألعازها.

في هذا إذن هو الجنس والدين والسياسة، الثالث المحرم، فإذا كان رد الفعل الانتفاحي؟ كان دفاع وزير الثقافة عن رواية أحسان عبد القدوس والتوسع في نشرها وإذاعتها وتعليقها. وكان الأفرار السوري عن كتاب الشراقى. وكان اخلاق أبواب المسرح ليلة عرض «المخططين» والسباح بنشرها في كتاب، واستمرار نشر وأولاد حارثته والانتماح عن نشرها في كتاب. وتوجه كبار رجال الدولة بأنفسهم إلى المسرح، واعتزلوا الناقد الشجاع المبغري بأنهم لا يرون في هذه الأعمال أي تهديد لأحد البلاد.

□ □

نحن الآن ومنذ عشرين عاماً عيش في ظل والانفتاح، في السنوات العشر الأولى من الانفتاح السعيد اكتفى الاتحاد الاشتراكي بفصل أكثر من مائة كتاب. ولم يكن هؤلاء المائة تصاد بهذا الفصل، بل أن بعضهم قد فوجئ بأنه مضى في الاتحاد الاشتراكي هو ووالده ووالده بالرغم من أن الأب قد توفي منذ ربع قرن والأم قد رحلت ليلة ميلاد الاتحاد الاشتراكي، وهو نفسه معزول سياسياً ولا يجر له الانضمام إلى التنظيم السياسي الوحيد في البلاد. ولكنه وجد نفسه منصرفاً فقال وأنا منصرف أفن أنا مسجود ولكن الفرحه لم تمت لأن الفصل من الاتحاد الاشتراكي يعني تلقائياً الفصل من العمل، لأن أحد شروط الوظيفة سواء أكتسب عمل بناء أو مهنته الكتروني أن تكون عضواً في الاتحاد الاشتراكي.

والرغم من أن المسؤولين من غير الأعضاء لم يكونوا مؤهلين في أي مكان إلا أن الفصل من الاتحاد الاشتراكي كان يعني للجمع بصرح المجازة: لا كتابة بعد اليوم.

وهكذا وانتمت، أبواب مصر على مصرعها في عهد السادات أمام جميع المثقفين للخروج والتفتين بحرية في بيروت وإسراء ولندن. ولم يكف الانتفاحيون العظيم بذلك بل أغلقوا للمجلات وأشباه المجلات والنشرات وما شابهها، ولم يجوز رئيس تحرير أو رئيس برنامج إذاعي أو تلفزيوني على نشر أسماء والملاحين، في صفحة الوثائق سواء أكانوا من اللوق أم من المعززين. ولم يجوز درس أو باحث أو طالب على ذكر مرجع، مهما اقيس منه، إذا كان صاحبه من الجانبين أعداء الانفتاح والديمقراطية ومبادئ السلام. وفي اليوم السابع لم يسترح الرئيس السادات فخذ أراد أن يطمئن على أولاده فحبسهم جميعاً ما «استراح».

□ □

قبل أن «يستريح» الرئيس كان بديمقراطية وحسنه قد أطلق ضحايا الانفتاح من الساكنين الذين لفرط انتماد السنتهم فضلوا الكلام بالجنائز والجنائز ومطاري قرن التفرار والسلمسات والرشاشات، ولقرط حرمهم على أسواق المسلمين فضلوا أن ياتلفوها لأنفسهم ورجائهم وعشائهم وخذائهم ومصرغاتهم في بلاد الهند والسند التي تركب الطواويس. ورعا كان الرئيس قد

فوجيء بأن الذي «أزاحه» من متابعيه واحد منهم. ولكن المفاجأة لم تستغرق على الأرجح أكثر من ثانية.

ولكن الرئيس استراح وضايف لنا الضاحب. وفي مقدمة للضاحب هؤلاء السليس يشكلون اختراقاً مضيقاً في الحيلة الثقافية للمصرية خاصة، والعربية عامة.

وهم في مصر، كما في غيرها، لم يتوقفوا عن الإزهاب المسلح لحظة واحدة. وكان الشيخ الذهبي من علماء الأزهر هو أول ضحليها جامعة والتفكير والمجردة للاختلاف في الرأي، عطفوه وقتلوه وشتموا بجسه. وكان الاعتماد على حفلات الجامعة والمرح والموسيقى ولا يزال من تقاليدهم الراسخة. وكان تهديد بإعانة الصحف وشراء المطبوعات التي لا تعيهم وأحرقها بنفأ لول في جدول نشاطهم.

ثم كان الاختراق. وهو اضطرر سائلهم في الوقت الحاضر: سائل شخصاً إلى مواقع مؤثرة في أجهزة الدولة ومؤسسات المجتمع، أو بالرشوة للفتنة المسترة، أو بالتخوف أو بالانتزاع التبادل.

أصبحت بلا مناسبة تقرأ أن سيطرة المحافظ قرر منع المجال العامة من بيع المحمود دون أن يكون هناك أي قانون أو قرار له قوة القانون يسمح بذلك. وأصبحت بلا مناسبة تقرأ أن هذا المنتدى الثقافي أو تلك الجمعية قد اكتشفت فجأة الاختلاف الفاصلة والتي من ضمنها أن الشاي والقهوة والذرة والحلبة والبنسون من المشروبات التي تحلّل العمر في الدنيا ونجح المواطن شكا بالثوب في الأعراس. وهناك روابط أديبة وجامعات تفكر في استكمال ديها بالتفصيل - إن شاء الله - بين المحجبات والمحجيين.

ليست هذه المقاييسات من فعل الإرهاب الإسلامي في جهات مسلحة. وإنما هو من فعل الاختراق: جهته المحظرة، جهاته المتضررة، جهاته المرتشدين، وأكبراً أصبحت الأكتسة من المسترئين بالتقوى والورع. وليس المحافظ إله أو رئيس المنتدى أو أستاذ الجامعة أو الطبيب المؤمن الأعضاء في إحدى هذه الجهات أكثر الاختراقات القانونية هو التضييق وراء الأزهر، هذه القلعة التاريخية التي قادت المقاومة ضد الغزاة وضد القمع والاستبداد. يرمى البعض الاسم العظيم من وراء قناعا وجميع البحوث الإسلامية إحدى إدارات الأزهر، ويصدر الفتاوى التي تحلّل وتحرم. وهو الأمر الذي كانت تقوم به مؤسسة غير عربية وغير إسلامية، هي الكنيسة الكاثوليكية في الفاتيكان. ولم تعد تقوم به إلا.

أما جميع البحوث الإسلامية فهو الذي يحرم إلى اليوم طبع رواية ولولاء حارثا. وكان الشيخ عمر عبد الرحمن مفتي جماعة والجهاد الإسلامية في مصر هو الذي أصدر قد نجيب محفوظ وقال في بيان نشرته الصحف العربية والمصرية ولم يكذب به الروائي المصري كسلان رشدي مرتدانا يجب إقامة الحد بشأنها.

جميع البحوث الإسلامية أيضاً هو طلب مصادرة كتاب ومقدمة في لغة العربية اللوس عوض. وبالرغم من أن اللجنة التي شكلتها المحكمة من عبد الرحمن لشرقاوي وأحمد حسن الباقوري وإبراهيم بيومي مذكور قد أجبت على ضرورة الأفرار عن الكتب إلا أن جميع البحوث استأنفت الحكم وأعرض على اللجنة وأمر على مصادرة الكتاب، فصور.

وفي فبراير (نشاط) ١٩٨٨ طلب جميع البحوث الإسلامية من

معرض الكتاب الدولي مصادرة المؤلفات التالية:

١ - مواجهة الفكر التطرف في الإسلام

٢ - قضية الحكم بما أنزل الله

٣ - فتنة العصر الحديث

٤ - أبو هريرة (بيروت)

٥ - المسلمون المعطون في مواجهة التحدي (دمشق)

وفي عام ١٩٨٨ أيضاً نجح جميع البحوث الإسلامية في سحب كتاب «رسائل جهنم المعني» من الأسواق بناء على طلب سفارة عربية.

وفي مارس (آذار) ١٩٩٠ تمت بناء على فتوى جميع البحوث الإسلامية مصادرة كتاب ومقالة في عقل رجله مؤلفه علاء حامد الذي أمرت النيابة بالنقض عليه وجسبه، وحلقت معه ثم أفرجت عنه على ذمة قضية، وصارت الكتاب

وفي يوليو (تموز) قامت النيابة بالتحقيق مع الدكتور فرج فودة صاحب كتاب «تكون أو لا تكون»، وصارت الكتاب من الأسواق بناء على طلب جميع البحوث الإسلامية الذي منعت لثلاثة على المؤلف قيد الإقامة الجبرية حتى النظر في القضية

والملاحظات التي تعرضت فيها في هذا السياق، يمكن إجمالها على النحو التالي:

● تحولت مصادرة الكتب إلى «ظاهرة»، فالأمر ليس مقصوراً على كتاب أو اثنين، وإنما تتراكم الوقائع يوماً بعد آخر على نحو لم تعرفه المهور الملكية أو الناصرية أو حتى الساداتية. وبالتالي فهي ليست ظاهرة تتعلق بالدولة في حد ذاتها والتي يمثّلها الرئيس، وإنما هي ظاهرة تنسحب في المؤسسة الدينية

● ذلك أنه من الملاحظ أن المؤلفات الجنسية والمؤلفات السياسية بعيدة إلى حد كبير عن المصادرة، فهي تغطي الأرصعة بكثافة. ولا تبقى سوى هذه الأعمال التي تتخذ مبررات متفاوتة من العنف أو الإرهاب الديني أو الفكر السلفي أو تسييس الدين. والجهة الوحيدة التي لا مصلحة لها في هذه الأعمال هي الجهات الإسلامية المسماة «معتزلة». ومن ثم فهي التي تحرق المؤلفات التي تنتمي بالمصادرة من خلال موظفين خاضعين أو متعصبين أو مرتشدين، أو من خلال أعضاء في الجهات معتزلة.

● من اللافت للنظر التصدير التسويبي لوزير الثقافة والأزهر سلطة عليا، وعندما يخفي الأزهر تسويبتك جماعة، لقد سبق لعلاء الأزهر أن أفتوا بتكفيره بعد حسن وعلي عبد الرزاق، ولم يسكت أحده. ولكن التصريح - إذا كان صحيحاً - يدل على أن المناخ العام قد دخلت جهات الإرهاب السلفي لمصلحتها. فليست هناك مظاهرة واحدة من المثقفين ضد هذه الممارسات، وكماهم بصمتهم بضمرون القول للتسويبي لوزير الثقافة. وبماشياء ياب السلطة المصرية لحقوق الإنسان واعتراضات حزب النجم الذي تعبر عنه جريدة الأمل، ليس هناك احتجاج فردي أو جماعي يصرخ بأعلى صوت: الانغلاق قائم لا محالة، إذا لم تقاوم الاحتراق.

□ □

وهو الاختراق الذي يرافقه ويتداخل ويتبادل التأثير والتأثر مع الاختراق الأمريكي - الإسرائيلي للعقل المصري المعاصر. ولكن الرئيس السادات استراح، إذ انتهت كل متابعيه حين استحالت «مبادرته» عنواناً لرحلة كاملة. □

سبق لعلاء

الأزهر أن أفتوا

بتكفيره

عندما يخفي الأزهر

تسويبتك جماعة

لم يسكت أحده

لكن التصريح - إذا كان صحيحاً - يدل على أن المناخ العام

قد دخلت جهات الإرهاب السلفي لمصلحتها

فليست هناك مظاهرة واحدة من المثقفين ضد هذه الممارسات

وكماهم بصمتهم بضمرون القول للتسويبي لوزير الثقافة

وبماشياء ياب السلطة المصرية لحقوق الإنسان واعتراضات حزب النجم الذي تعبر عنه

جريدة الأمل، ليس هناك احتجاج فردي أو جماعي يصرخ بأعلى

صوت: الانغلاق قائم لا محالة، إذا لم تقاوم الاحتراق

السلالة الماغوطية

قراءة في شعر سوري حديث

عباس بيضون



في هذه الحال أن يعمل أقل ما يمكن، فالرطانة السياسية تقوم هنا مقام ما رسم على أنه الواقع والحقيقة، ولهاذين منزلة أصل من الشعر، ومن امتدادهما أن يحصر الرطانة السياسية بمجموعها وصورها، أي يلتفتها. لذا يقل الاحتفال بالشعر، بل يقل درجة

ثابتة من مفاهيم الشعر. ليس المفهوم الشعري على هذا وحده، فلقد ظل محمد عمران متاعراً بالقرآن. لكن شعر محمد عمران في جانبته مهارة دائمة، وورقة طريق، لا تخرجه من عصاميته ولا تجعل له طريقه أو تدرجه في طريقه

تأثر فايز خضور وعلى الجندبي بخليل حاوي. كان قلق بداية لم يتقدم بها العصر، ولم تستطعها حلقات أخرى تحوينا إلى إقبال وتصريح وتصريح. فالأغلب أن شعر خضور يلزم بداية مباشرة لا تنهي. بينما يفرغ شعر على الجندبي بين البدايات، وللبداية في الحالين قدر من الثقل والوعورة والتزبد والحشو، والبداية في الحالين لا تكفي قولاً وأثراً وطريقة أيضاً

لكن هناك من الناحية الأخرى خطأ معاكساً، ليست العصاميته وما يلحقها من قلق التواصل والنسب من مصلته. هناك سلالة شعرية تتسلسل من بعضها بعضاً، وتبقى على بعضها بعضاً، وتشتبك في طريقة وباء. بل تتعدى ذلك إلى الاشتراك في تقنية وقالب، أي الاشتراك فيما يقرب من قصيدة واحدة. في هذا يجد بوادر واضحة لطريقة سورية وقصيدة سورية.

السلالة الماغوطية

هذه السلالة تجمع في مصادرها بين أثر قريب هو القصيدة الماغوطية، وبين أثر بعيد هو التراجعات التي أسلمها في العالاب الترق السياسي (تيروا، رافون، البار، حكمت، ملياكويسكي، حين في أصنافهم الغضائبية والرمسا زدنا عليهم أمثال بوتيف

■ لحق مدوح عدوان وعلى كتمان وريما محمد عمران وفايز خضور وعلى الجندبي سنان جباري وأدونيس ومحمد الماغوط. تلا هؤلاء أولئك دون مهلة، لكنهم على اتصالهم في المكان (الست السوري) والرمسا، لم يتصلوا في الشعر. يتسلسل لأحرون من الأوابين ولم يتحدوا. فأسوا في شبيكهم أثر في عيالهم. وإذا فحمتنا أن الأوابين أسسوا السلالات في الشعر السوري الحديث، فإن أديبهم فيه خير منكرة ولا موصودة. بدأ الخيال هؤلاء في أقرب موانع أسراً لأننا

لحضورهم يعم دنيا العرب فيها يحكي في مساطهم. تلك واقعة ليست للأواخر ولا عيلهم. كما أنها ليست للأوابين ولا عيلهم. وقد يجد أحد تلازماً بين خروج قباني وأدونيس والماغوط من سورية، وحلوفهم زمناً في لبنان وأوروبا، وبين نزوحهم إلى التزويد والتجديد، وريما التجويد أيضاً. فلك ميحت آخر، داخل في غير هذه المقالة. لكننا نلاحظ في جل الشعر السوري القديم، وما عدا من الأوابين والفنون، قصصية سياسية، بل ورطانة سياسية مدبرة في الغالب، نشأت العمل الفني وتيقن استواء في شكل.

قد يكون الجليل الثاني ما حل خلفاً سابقه للبار لا في مجراء، لم تلتمذ عليه والأرجح أنه نشأ بدون أساتذة. فلننا نقد في شعر مدوح عدوان مثلاً أثر أدونيس أو الماغوط تهايك قباني فحبيب، لكننا نقد في أثر آخر، فهنا شعر عصاميته بادية، لم يمتد طريقه، ولم يكون طريقه، والأغلب أنه جعل من الشعر خاتمة في الشعر، فلم يستطع تمسكاً في شكل أو أسلوب. أن معلم هذا الشعر ليس بالضرورة في الشعر، وقد يمتد أكثر في الرطانة السياسية. ونحن أمام شعر حاد يتناول من أقرب الموارد، لا يتعرض لتحويل وتشكيل، فالرطانة السياسية أيضاً جهاز وصور وتحيل. هذه جميعها تتسلل بحرقها إلى النص فلا يبقى للشعر إلا التقليل ليقوله فيه. والأحوط



هذه هي حال عماد الماغوط، كما هي حال غيره، يبقى الشاعر في أبيات وقصائد قليلة كما ذكر بورخيس. إما الكثيرة الكثيرة من عمله، فإلى لا قراءة وطى. جانب من يأس الكتابة وعصنتها. قد تتيح إعادة القراءة رؤية العمل الشعري في عدد من رواياته ومتنولاته. رؤيته في استعصاء على الاستعصاء والاستعصاء، وعلى أن يتحول من شكل ومكان، إلى وصفة عملية وتقنية مسلوكة. لست الآن مثل هذه القراءة، وبموجعي الأساسي أحياء شعراء من غير جيل الماغوط. لكن ما يضافنا لأول وهلة في شعر الماغوط صابته وحسبته. هنا يكفي للأشياء أن توجد لكي تتكلم، وهي تترب وتشترون في مقابلتها ببعضها البعض، كما يبدو قلى السمك في ضوء القمر مثلاً.

ضوء القمر يغرب في السمك بدون شك، لكنه لا يخرجه تماماً من مصادته وواقعته. أنه يغربه، يتصبه، أو قبل ينسبه على ذلك المدي، الشامخ الذي يشترق فوقه ضوء القمر. وهو بذلك أكثر ما يكون امتلاءً من مصادته وقصته.

تبدو صور الماغوط في أحد وجوهها من لعب العين واختراعها لكب مع ذلك متوزنة مسورة، بل هي مصدرة ولكنها تعطلت من الداخل. أنها مليئة بنقطة مادي مكتوم أو معلن. فتخرج الشوارة واجتاحتها يتم بما يشبه الصبغة والتحطيم. عفت في العترة والتبر والتمنى والصورة، عفت «حقيقي» إذا جاز القول، وليس تتعباً بالهبط أو تدهناً لمر في ذلك، يروى الاختصاصات ونسجتها في أن هذا إلى الحد الذي يتركها من حصة العالمة والموت. علم عماد الماغوط ليس شعرًا أصلياً، أو صراح وليس أليفاً، بل هو رؤية وعصبي، بذلك نحن أمام حبس حسني بالعلم. لم يسبق إليه شاعر عربي حديث

قالب وقصيدة مشتركة

ليس هذا ما رتب من شعر عماد الماغوط. فما يربب في العادة هو ما يسهل تداوله وإثباته عليه، أي ما يمكن إحضاره وتحويله إلى نموذج أول. ولم تكن جسيمة شعر الماغوط أو صابته ما يدخل في ذلك، ولم يكن عتفه والحقيقي، الذي ما يدخل في ذلك أيضاً. عالم الشاعر وتناولته للعلم لا يتسللان إلى خط، أو يتسللان في نسق واحد. وما على القالب أن يتكرروا. ذلك أن قول النص (أي نص) وبياناتي شكله، هو من جاع سجلاته وبياناته ولبنته. وما يتناول لا يخرج من سجل واحد أو بيعة واحدة أو لغة منفردة، وما يتناول هو ما يمكن إفراجه واقتناصه وإجرازه من نسق أو خطة، في تقنية أو ما يجري جرى التقنية. وما رتب من الماغوط في القصيدة السورية الراجعة لتدخل في ذلك.

قصائد الماغوط في غالبيتها بعيدة التكلم، وتكلمهم قصائده ليسوا أمواتاً أو صيغاً بحتة. إنهم أشخاص، لهم طابع وصفات (شعراء... أعمال مفاد وشوازع، رسالة بلا مقترق، قصائد، غاضبون ومحتجون، لا مبالسون في الظاهر، شهابيون...) وإذا كان المتكلمون يشتركون في طابع وصفات، جاز أن نجعلهم في واحد، هو بطل القصيدة أو بطل الشاعر.

وما يتساور، وقد يزيد القليل المترجم من برير الفرنسي وهو شاعر تؤول قلبه المترجم على أنه مدحج للطفولة والبراءة، وكذلك بعض ويتباد، وبكنا أن ننسب هذا الماغوط بحسب توظيفه وتزوله إلى لون من الواقعية الاشتراكية.

إلى هذين المصداق قد نضيف ثالثاً ليس من بابها، هو الرطالة السياسية (اليسارية القومية) هذا الأب الغامض الذي لا يلبثه اختلاف عياله، فالأب أن الحلفاء الوسيطة التي يتولد منه الشعر عبرها، لم تكن من الكثيرة والتركيب بحيث تحفه، وعلى العكس كانت هذه قليلة بسيطة، بحيث تشف عنه وتستدعيه. أما في هذه السلسلة فيمكن أن نحصى بزيه أبو حش (الذي هو أقرب إلى رباتها ويتوزع بينها وبين غيرها) كما نحصى رياض الصالح الحسين ونوري الجراح في بواكيره كما نحصى على سبيل المثال فقط حكم البابا، وماثل أن الشعراء الذين يتزوجون فيها - وقد غدت طريقة عامة - كانوا يتوقف دائماً عندهم.

إذا كان عبد النبي التلاوي (الحاضر جالتره يوسف الخال هذا العام) أقرب في عصاميته إلى ملحوح عدوان وعلى الجندي، فإن المجموعات الثلاث الأخرى التي صدرت من دار رياض نجيب الرئيس أقرب إلى تطلق عليها اصطلاحاً، اسم السلسلة الماغوطية. وهي على كل حال في الأنابيب سلاسل شعراء نثر. هذه المجموعات الثلاث هي (الصفيك والكثيرة) ليشير عبد الحميد وهايتاج الجبشة لنزار معلوم، ويزول أمير شرق-لشيد الطيف والخطاب.

عالم الماغوط

يمكن القول أن عماد الماغوط هو الأوسع في القصيدة السورية الراجعة. وهو في الرسوخ ذاته في القصيدة العربية الراجعة، بل لا نكاد نعرف شاعراً تشرته القصيدة العربية كما تشرته محمد الماغوط، وربما كان هذا الفعل (التشرب) ميزة ماغوطية على كل حال، فقصيدته تشرب (بضم الشاء الأول) أي تحفي وتبتد في أصال الآخرين. فهي تسلاهم سلاستهم لسلاوتهم ولغتهم، وتدخل في حر كلامهم ولحنتهم. أنها من الشعر الذي يكاد تفرقه شعره عن من نائم كلامه وكناته، وهي لغزياً تكاد تكون غناء جيل، أو صاء فترة من فترات العمر. لذا يتعد المرء عنها بالإحمال ذاته والنسيان اللذين يتعد بها من أوليت عصره. ربما لذلك لا يصادل رسوخ الماغوط في القصيدة الراجعة ذكره، فالذكر لشعراء يتسلق لهم البهر بقدر من الإزادية والامتثال، ويبقى صوته مسجوعاً بأصواتهم، لا ملاياً لها متشرباً منها.

والغالب أن الماغوط، لقراءة واحدة قلباً تبعها ثانية، فلقد دار شعره في الاستهلال، حتى يبد أن دار منه وما رتب (أو رتب) في غيره، هو الأليق والأهم.

يتحول شعر الشاعر في الاستعصاء والدوران إلى وحدة شغل، إلى قراءات عديدة أو قراءة شاملة إلى متناول أو متناولات. يتفرع إلى أحد رواياته وجهاته، ويلفظ منه الكثير الذي يسير في روايات وجهاته أخرى.

ما يربب في العادة من شعر شاعر هو ما يسهل تداوله



تستقل فكرة البطل هذه إذا جاز القول إلى سلالة شعرية متصلة. بات هذا البطل أصلاً في غلط متأخر للقصيدة، وقرعة لا تقوم بدورها، لكن البطل الماغبوط أن يبقى هنا على حاله فإن فيه (كبا ولا بد لاحقاً) توزعاً وتنازراً وتركيبية، وهذه أمور تشكل فلتجتها، كما تستعصي على الاستواء في نسق، وبدون ذلك لا سبيل إلى تنقل الشخصية وتداولها.

لا تنفي طابع وصفات وبطل الماغبوط إلى تحاشي وتطابق لازمني لسمات النموذج وتعميمه، ففيها من التنوع والتباين ما لا يمكن معها سولها إلى جهة واحدة، وقصرها على تمييز واحد. فالتنوع المتداول يصدر في الغالب من مبدأ واحد وصفة واحدة، والماغبوط يتكرر لبطله من الصفات وينوعها، لذا تبرز هذا البطل على يد الرواقية الاشتراكية (أو ما شابهها) إلى تتبع وتعديل. انضمت الصلصلة إلى أن بدا النموذج بلا صفات، أو بدا كأنه يصدر عن صفة واحدة. أنه في جني الشاعر (عصر العليشي) أو الصبي (أوائل نوري الجراح) أو البسيط (بنصر عبد الحميد). تلك صفات وبعثت، لا تباين فيما بينها كثيراً، وتكاد تترافق وتتطابق، بل إن الراجعة منها حالة لها جيماً ولغيرها. فالتنوع شخص وظفي وقابل لأكثر من استخدام، وهو قبل كل شيء بمثابة وظيفية.

يصنع الماغبوط بطله أكثر ما يتفق به. إنه قصيدة بعد قصيدة يزيده اشكالية وتنزاعاً ومشاركة داخلية، أما التلاصق فتتقنون بالموذج أكثر مما يصرفته. أن الشاعر، فصح الشاعر، والبساطة تنعز البسيط وقس على ذلك، والنموذج الطالع على كل حال، وقد سطحت طرافقه واستمرق إلى أنامية البساطة، بطل إجمالي بكل ما في الكلمة من معنى، هكذا لا يبقى من البطل المتأصلي أكثر من الذريعة الأسلوبية، أما لقواء منجلوبة من واقعية اشتراكية، أو من تناول عربي للواقعية الاشتراكية.

وإذا كنا ما زلنا في الصفات، فإن العنف الماغبوطي، فيما يبرسخ منه في النموذج لا يبقى على حاله خصوصاً وكينياً، أنه غاشي موجه هذه المرة، وموضوعه الامبريالية والطغاة والحكام. ليس العنف والاحتجاج بعد أصلاً في التخييل والنظرة واللغة والمسال، إنما بوظيفتها وضاحتها، فالتنوع دائماً في الخدمة وروده على قدر ما يستدعيه. أنه بلا سامية إلا في هذا الحد، وربما ليس من ملاءمة في غير هذا الحد للغة والتخييل والرؤية.

نحن في هذا النموذج أمام لغة وظيفية، لغة لا تكاد تسمى بأكثر من التوصل والإبلاغ، والأسلوب في خطواته يعني أكثر ما يعني بالتوضيح والافضاء إلى عبرة القصيدة ورسالتها. بل إن القصيدة وعطفاً ثنائياً على التفرج إلى هذه المرة. فنحن بمعنى ما أمام لغة بلا ملاءمة. وهي ليست لغة لا تقتدر ما تقوم بفكرتها وتؤدبها أي إنها لاده أكثر منها لغة، تقويم للفكرة وقالب لها. هنا نصل إلى عصر آخر في النموذج: الحكاية.

في قصيدة الماغبوط شبه حكاية، بل هو يكاد يروي قصيدته ويحكىها. ونحن نقرأها وكأنها شذرات من سيرة متصلة. الغناء يتلجج من شبهة السرد، ومن السباق السري. شعر الماغبوط يحمل من النفس السري (وخصوصاً أنه من السرد الخالص) بين لسانه

وطرافته.

لكن السلالة الماغبوطية فقد وجدت في الحكاية أكثر من ذلك، قالياً للقصيدة وطريقة. السرد هنا ولو خفي لغة القصيدة، فالقصيدة تلجج إلى فكرة أو لغة إلى حقيقة والتعصر، هي لغة القول، وربما الشعري فيه أو شعره. أما ما هو خارج هذه والحقيقة وما صدها، فهو من نثرها، وإن تراءى شعراً لأزل وهلة

تلك ما يحمل من الكلام (وإن كان صورياً فالنثر أيضاً تمييز بالصور) في سياق من التفسير والتعليل أو التوكيد أو التوضيح أو التدرج أو العود على هذه والحقيقة التي هي منعقد الكلام أيا كان موضوعها منه: مقلعه أو ثباته أو حالته.

لعل هذا النحى السري (الذي يوجه ما من حاجات قصيدة تفت نفسها على إعلان الحقيقة. هنا دعوة لأن يكون الشعر برنامجاً للعيش، بل لخط حياة وسلوكاً قبل كل شيء. إنه البراءة والبساطة والحلب والفسح والتسرد، والقصيدة هي درس ذلك كله: درس البراءة والبساطة والفزع والتسرد. إنما المأثرة دالة، والشعر ليس سوى هذه المأثرة، لذا يحتاج إلى تلقين وتعليم، ويصطنع لذلك ما يقضيها التلقين والتعليم من أسلوب أو أساليب.

الصور عند ذلك أقرب إلى الرسوم التوضيحية والشروحات وربما الأمثلة والاستشادات والتعليقات. في كل ذلك لا تعود الصورة شعرية. إنما وهي تسرد وتعلل وتشرح وتؤكد وتكرر وتقرأ نثر أو كائن. فهي هنا ليست تعليمية، ولا مقام ولا مكان لها في ذاتها، ولكنها بما تبيّن له وتؤكد.

الإنسان البسيط

بنصر عبد الحميد من مواليد ١٩٤٧، أنه من الجيل الذي تنلمذ مباشرة على الماغبوط وترجمت (ربما أصول) الشعر الضمالي. لكن للجيل في مجموعته العديد لغاته الكثيرة، وهو في آخرها والصالح والكافرة يعود إلى السلالة الماغبوطية (اصطلاحاً).

لا يزعج بنصر عبد الحميد رده شعراء السلالة كلها، إن لشعره صفة النبوة، مبالغية والمضائق لا تتولد في كلامه رده، وهي لا تتلقى من الأهل، ولا تصل بحكمة معجزة. إنما بالمعكس حيث لا تحتاج لطلاب، بين اليلدة أو أختها، ميلولة للناس جميعاً، شائعة في أكثر المواطن إجمالاً ومعامية، لكنها لفرط عذبتها وسفرها مكانها، وربما ليلتها، تبقى خافية مهملة، لا يتبها إليها أي من أولي قلباً سلباً وبنداعة وقطرة صحيحة، وهذه صفات بحسب شعر السلالة - منحوة للكافة. لولا أن نظاماً من المصالح والكاذب يبرغمهم عنها ويهدمها جاً لولها (النظام الامبريالي الرأسمالي بلا شك) هي إذن - بحسب شعر السلالة - لقيه الإنسان البسيط وهي مثله بسيطة واضحة قريبة. لذا لا تكف القصيدة عن مدبح هذا الإنسان الذي لم ينفك عن مصادر الحياة وحفاظها الأولى. ما هم البساطة

موقنون من درجات مجرولة

مفلزون لا يعرفون الطريق

طلاب يتفكرون للدراسة ولحب

عالم يعيشون عن أي عمل

لبنصر عبد الحميد لغة
القصيدة لا
تؤدبها



تحت أمين القراء إلى أن تتولد نتائجها، أي تقديم معادلتها. انها شرحها وتعليلها واختصارها، وبذلك وحده يقوم الدليل على جدولتها، وربما صحتها. هذا ما يجعل باستمرار من القصيدة درساً فناً من غرون التلقين والشرح، تلميحاً.

وإذا كان الشعري في هذه اللعبة، فإن ما عداه من الشعر، ونحن على كل حال أقرب إلى الشعر في أسلوب يتكرر من الكلام تكرر سرياً، ويتفق جله في التوطئة والتعليل والتفسير والتكرار والتأكيد، أي أن جله يتفق في تدبير للمعنى والفكرة الشعرية، وليس له عدا ذلك حظ كبير من المعنى والشعر، بل يبدو لذلك مجازاً عريضاً تابعاً انه القش الذي سيبقى بعد قليل عن «الحقيقة» و «الشعر» لعلنا نعلم بذلك عنة المعنى في شعر بندر عبد الحميد. إذ اللغة في شعرها لغة وفالفة، لا وجوهية، وهي تتكرر حاجة التوضيح والتفصيل والتسلسل والإضافة، أي لسط الكلام واتساعه. بدلاً من اشتغاف واستغفاه وتوتره

بعض الاصدقاء القدامى

والصنف

والآثار

والجيران

يلعبون بالكلمات الميتة

يكذبون

ويصفون أكاذيبهم

يتمتعون بها

أكاذيب صخرة

واكاذيب أبع

وملونة

أكاذيب من الحب

من بطولاتهم

من الفن والتاريخ

لا أصف نصيب هذا الكلام من «الحقيقة»، لكي أجزم بأن نصيبه من الشعر ليس كثيراً، انه هنا لا يصيب المعنى والحسن، لا يتعلمها، وينفذ إلى صميمها، بل يدورهما ويضاربهما، يجمعهما، يشعر بهما ولا يصل إليهما، يقابلهما ويحاربهما ولا ينتصهما أو يخرجهما. انه أقرب إلى أن يكون كلاماً عليها لا منها. كلاماً يتشبه بالشعر دون أن يكونه، تملياً وتعليقاً على كلام، لا له وأصله

وجن تنوقف عند العبارات المرفوعة، تجد اللغة القالقة نفسها، تكرر حرفي دمة للرد «ها انشامة تتر على الجدار/ كزهره في صحراء». ترف على الجدار الاصفر/ وأنا أكنس الجدار تتر كزهره في صحراء» التكرار الذي ليس هنا سوى جور للحكاية وعطائت تواصل.

هناك أيضاً تماق العبارات التي لا تصيف اى بعضها بعضاً، حراً أو درجة من التخيل والمعنى، بل تؤكد بعضها بعضاً، وتكاد تترادف من أية عبارات غامضة/ من أية جمرة غريبة، هنا الصور التي لا تخرج من حد الكتابة، أي لزوم معنى مترات، متراطاً عليه، مزقوا جلجلها التامم بمخالهم/ ونفقا شعرها للقطر بأنبياهم.

سردون الاديب
الى تقنية
تصغيرة
ويطنون ان في
لا يمكن توليده
منها

هناك التشابه التي تجلب لتوضيح المشبه به وتقريبه، لا لتخرج المعنى من حذنه وترسله إلى أبعد، وتحوّل المشبه به إلى صعيد آخر وهنا انشامة تتر على الجدار/ كزهره في صحراء.

كل هذا ادخل في الشعر ان الشاعر وهو يمزو الشعر الى سند واسع في الفكر والواقع، ويولد منه تحت اعيتا، يولد الجميل منه، وفي المجموعة قدر لا بأس به من هذا الجميل ولنا لغة الشجرة. الكلمات التي تلعب بها/ تغلّ تدور من حولنا/ تفتح لنا الأيوان السحرية/ قبل أن تصير أشجاراً. تمشط شعرها بالغيوم السوداء. ان الشعري وهو يتولد من شعر وشعر تام، لا يستطيع ان يخرج من سابعها، انها شرحة وسية. لذا يلوّثنا مرات كثيرة أن نكتشفه.

الوطانة السياسية

لم تنوقف عند الوطانة السياسية في شعر بندر عبد الحميد، هذه الوطانة قد تكون في احتجاب أي من عيارها وتذليل الكلام بها، ولا يحتاج هذا لكثير جهد، فالعبارات مؤاتية حاضرة، وليس بينها ثابن وتعارف كبيران، وكل هنا حالة للخطاب برسته، كماها في ذلك مترافقة متساوية

والحال أن الوطانة السياسية لا تستأذن للدخول إلى القصيدة العربية المعاصرة، مهددة مضحكة لها على الدوام، وهي محل حيث ينظر لها أن تحمل، وسكانها عندك حاضر موفور. فالخطاب السياسي في الشعر العربي الدارج علم كل المرفة، كلبي الحضور. انه لسان كل جلم ومؤادة، انه معنى للمعنى بحيث لا يستعصي عليه مكان ولا ميلة. هذه الحداثة السياسية من نتائج فراءة عربية للاركية. وما يربطها هو أن الوطانة السياسية تحمل في القصيدة (والسورية) بوجه خاص، بحرورها واسطها، فهي تنسب إلى الشعر بمقدار ما تنسب إلى السياسة، وكمر من هذه إلى ذلك بدون تحويل وتطويع.

وإذا وجدنا في الشعر الموروث قوالب للغزل والمديح والحجاسة، فإن الوطانة السياسية قالب حديث

من الربع الخالي إلى هوبولو

لا شيء سوى اسماء الذبح

وكما يشتري الطفل بالوراء قرض

تشتري الشركات فندقاً أو جنراً

دعامة شعرية

إذا كان بندر عبد الحميد يسعى بحرفة وحساب إلى تقنين الشعر وتطويعه، فإن لتزار سلوم شأناً آخر. ان شعري في «إبضع الجشع» دعامة شعرية أكثره شعراً، بل نحن نحس أنه يعلم شعراً حديثاً، ولا القول انه يربطه أو يرتكبه، فهي الترتيب قدر من التنظيم والتوزيع، يبل الترتيب وفق الشعر على حته وإبضاه، وعلى حن وإبضع جاريين من قبل. وليس في شعر سلوم فيها احسب هذا الإبضع المنظم، فإبضاه كما لفته الاطلا وتراكبات.

القول دعامة، ولا القول توبخاً، فالتهويم يشتر بناخ، وتزار سلوم يعرض شفته المصونة تحت اعيتا نافرة مضحكة، لكن متنافرة متناورة. وليس في ذلك ركام وتكريرات لغوية بقيت هكذا على

عساكر بقمصان متخفة

الإنسان البسيط (في آن الشاعر والمتأمل) لا يزال موصولاً برحم الحياة الأول ومتابعها، وهو في ذلك بعد للحكمة نفسها بداعتها، ساطعتها وموجدتها

القيلة الأولى للصديقة الشمس

القصة الثانية للرفقة الحرة

للمشجرة والغبر والله

وحكايات الليل والبار

ليس الإنسان وحده الذي يعود إلى بساطته، لكنه العالم بكليته يعود إلى وحدته ونظامه وسوته، وكل ذلك ملحوظ حياتاً. قائم ملء العين والبرص، فلا سبيل إلى التشديد، أو الخلف في شأته. هنا لا تبحث لكن تجد، ويجد ما أن قد بدأ، الحق والثمن والحكمة متعة لكل راغب، وهي تحضر ما أن تنسى

وفي شارع قديم

الحياة

والحب

والقن

وإنا

يكفي لعله أن نملك أسياً، وأن نذكر بالأسم لتوجد، فتنا عالم للمعاني والذكر بل والأحصاد، لا للاكتشاف والحث. إن الحقائق الأولى لا تحتاج في غالب الأحيان لأكثر من التصديق بها والمهمة بسمها، بل إن جل الشعر ينفي في هذا التصديق والتأييد. إنه عالم سعيد بلا نقصان ولا تسمية، إيجابي بكل ما في الكلمة في معنى الشعر ليس من أصله، ولا يخلق وإن صال، ولا يتهددنا مثل كل حال في فواتنا وإفستنا. أنه دائماً في الخارج والسوى هذه المجازز حولنا/ ما هذه الأساطير الجذبية.

وإذا كان الأمر كذلك فإن الشعر لا يعود لغة الأصل. أنه يلتقط حقائقه ومعانيه، وفي الأروع صوره واستعاراته الكبرى ولا يولدها، أنه وسيط أكثر منه مخترع، وهو ادني إلى الوضع منه إلى الابتكار. ماذا يعيب اللغة عندئذ؟ لن تكون أكثر من ترجمة، مقاربة لفكرة عامة كاشتر ما يكون المصوم. عموم الفكرة يستلزم عموم اللغة، فنكون هذه لغة قديمة. لا تحتاج اللغة المعركة إلى توليد ولا تحتاج اللغة لأكثر من الوضع. فاللغة والفكرة يحتاجان إلى واضح نقل أكثر منها إلى مبتكر. اللغة هنا عامة والفكرة كذلك، وكلتاها ميولتان عاميتان (بهذا المعنى) حتى نكاد لا نجد وديهما مؤلفاً، وإذا كان الأمر كذلك فهنا لا تباين ولا تتنازع كثيراً. بينا هذه الدرجة من التوازن والتقابل المقبولة في الشعر. أننا في أدنى ما يكون. اللغة، بل قل أننا في لغة أقرب إلى البئر.

هذا ما يجعل اللغة على درجة من الغياب، ويضعها دائماً على حدود الرطابة. كأن الرطابة تنظر خلفه منها لتسود عليها ترتقب سيار العلم القديم/ عند شاطئ البحر/ حيث المجاهات والمجازر/ المصالح والأفلاط/ الأحجار المصورة للبراكين/ والاعتقالات المجاهية.

تحضير الشعر

لا تعود اللغة هنا قلماً للمعاني، وحسباً تولد من توفرها واستدقتها. إن توسل الحكاية في هذا الشعر، وإحياناً الأغنية ليسا من التوسع الأسلوب، فالشعر حين يبقى في أدنى ما يكون من اللغة، لا يطمح إلى أسلوب، بما يعنيه الأسلوب من نجوة للغة وتحولها إلى رغبة وتحسس جسني.

إن الحكاية هنا طريقة وتقلب، هي كذلك لأنها تنسج على الكلام وتسرق وتنظمه. ليست مما يتولد في الكلام ومنه: مقاماته وشائره ولغاته. فيها ريب لا يعود للكلام وتناثر ومقاسات ولغات. انها طمس ذلك، حيازة كلية للنص، وانفراد بشكله، بحيث لا يبقى سوى هذا الشكل العام، الذي يعني القصيدة بعد ذلك من كل تشكيل، من البنى الجزئية والتخريم والتنمية الداخلية والتلوين اللفظي. انها إيقاع واحد يسوق الكلام ويجعله خطرات سرديته له. بذلك نحن أمام حد أدنى من الشكل، بل نحن أقرب إلى قولية الكلام من تشكيله.

عند حدود الحر الأبيض

كانت مرام تلعب بالأمرج الصغيرة

وتشر شعرها الطويل

كجاسي عراشة غريبة

تدني

لننا تسهل هنا في قولنا عند عبارات النص وحرثاته، بل نشرع هنا ليست كذلك إلى التشكيل إلى طريقة. انها توطئ، وتندرج إلى عبارة على لغة، تصبح بعد قليل: أوبها لا نجد أن تكون إيقاع نصي. وهو إيقاع مسلوک ظهر من العبارة الأولى، ويترك بعد ذلك بأكثر ما يكون إلى الفرة الآلية، يتحرك دبات المسافة والوقت بدون أن يجد أو يسلح أو يتبدل. أنه حيلة للانفصال إلى لغة، الشعر أو الفكرة فيها وحدها، أو لإتصال قلب، الصبرة وربما الشعر، في مجموعها وخلاصته.

الشعر هنا في عبارة أو لغة، في عبارة ما سبقتها ليس شعراً إلا بسببها ريب. ليس شعراً إلا لأنه (بغيرها) وبهذه ولأنه بعد بها، ونصاً لا استقباليها. وهذه الفكرة أو اللغمة هي درس القصيدة، مفزاهها وأطوارها، وما كان للشاعر أن يوح بها من أول كلمة، فلو فعل ذلك لكانت بت التخييل والحس، وهو بعدها أن تكون بت «الحقيقة». لذا يوزج ظهورها، لتري كيف تولد من الحقيقة، من المطلق، من البرهان والبداهة، ومن القطرة الإنسانية.

انها ليست من يوارق الشعر والمخيلة، وهي يوارق كتابة أحياناً، فهي متولدة من سياق سبقتها، كما يولد الناس من أبوين حقيقيين، ولها مثلهم أصل وفصل. لقد نحض في التأمل والتعكير والنظر إلى الواقع، بل الواقع نفسه.

هذا ليست القصيدة في اللغمة الشعرية التي تولدت فحسب، بل في الركام المظلم الذي حملها في أحشائه، وللإبست التي أصغت إليها، كان القصيدة سيرة هذه اللغمة، منذ بدأ تدبيرها في أن اشترقت. انها وتحضر الفكرة واللغمة، غرض عناصرها وتركيبها

ليس التداخي

جمعاً حسابياً

للكلام

ومصادفه

خارجية لا

تسفر عن شيء

سائلن وكيلو بقاءة القوانين للجنة، التي برقص عليها عقلا
الأساقفة الباهية. وليس هذا الكلام تكويماً فجاً فحسب، لكنه من
عنايات الشعر الحديث وعنايات ثقافة هذا الشعر (المجرد الجبراني،
ههنا القوانين والأناقة).

عنايات أخرى (عاجم سفوح الحبال... لغتال تركيب الماء.
اقض مضجع الطمأنينة... لخرب النوافذ... اسرق نواويس المعابد)
وليس في هذه الأدعاءات للتلاحقة (عاجم، اغتال، اقض، اغرب)
سوى ما تسرب من التجارب القصيدة الحديثة منذ أوليتها.
أما دروسي خاطرة اللقي/ تاريخ ملك وهزائم/ وجدي يطل في
الساه صارخا/ ميسلون... ن... ن... ن... فهذه أيضاً نبرة تطول
تقاعها ضاع منشؤها صا.

نعتل لدى تصفحات للمجموعة على صفحات ولغات هي دوماً مألوفة
لنا، أو هي تداول تأثير من زمن، لكن ذلك لا يمنعنا من التمثل في
الفرادة والمحاكمة.

هكذا السلوجي... في غريب بديعي غمزه الزواي في زقاق
الاشقياء/ أو سيد يقدم عبده بالسرا

بشجرة برجوك الخاقية/ سرير التاريخ المبوب

هذا الورع في

وهذا الغير المشد فوق أسلام الكاهنة

لن أشير إلى ما في هذا الكلام من «عنايات» القصيدة الحديثة

لكن ينبغي أكثر أن أشير إلى «الكلام» أو المصادقة التي تلي
الكلام على غيره. لكنه يوليها ناس عبادات عشواء. لا شك أن
مصادقة أخرى هي التي تقوم بذلك، وتلك لا أعرف لها اسماً، وإن
يكن برزوتون سيهاً أسياً لا أتبهأ هو الصلابة الموضوعية، لا أحب
لعت موضوعية» ما لصراته والزامة، لكن المصادقة التي تلي
كلاماً على غيره، تترسوم دون شك قابليات ثمانية في الكلام نفسه
وبروحاً كائناً فيه. ذلك ما يجعل بين أطراف الكلام صلة عصبية.
إن الشعر أرواحاً للكلام، ونفاد إلى طبقة الأخيرة إلى عظمه
وعليه، بذلك يتحول الكلام إلى حياصة. من هنا نفهم أكثر ما
هي اللغة الشعرية. انها ليست كلية مدحشاة، فاللغة الشعرية حين
تغريب، تستدعي كوامن في الكلام نفسه، والشاعر (وهذه ملكته)
يستش هذه الكوامن.

قد يكون مفيداً هنا أن نتذكر ما يذهب إليه (جيرار جيتيت) في
رده على كوهين، من أن اللغة الشعرية ليست لزاحة بقدر ما هي
تصويماً. أي أنها لا تكتفي بالصلة الاعناتية القاسومية بين الدال
والمدلول، بين الصوت وضوؤه، بل تلمس كلاماً، الصلة بين داله
وسلوه أكثر لزوماً وأقل اعتباطاً. اللغة الشعرية بهذا المعنى تصوب
لغة بقدر - وربما أكثر - ما هي تغريباً لها

ابتعدنا من زلزال سلوم وقصيدته التي تحول إلى مدعمة للقصيدة
الحلجية، إلى متحف وربما دكان عنايات لها، ليست الرطابات
وحدها هي التي تتخلل هذه المجموعة. انها القصيدة الحديثة تحول
فيها إلى شبه رطانة. انها رطانة القصيدة الحديثة.

حالها، لم تتداخل ولم تتجدد ولم تُبق ولم تستر في نسق أو إضمار أو
منح

أما نتكلم عن لغة عضوية ولغة جوفية في الشعر، ولغة الأصل
لا تتأمن من وقوع الشوارد على بعضها كيفاً اتفق ذلك وإلى أين
انتهى. لا ينبغي تصادف الشيتين، إن لم يسفر تصادفهما عن صلة
لازمة. إن لم يتولد من ذلك ثالث، وإن لم يتعد في مكان. فالصورة
مكان بمعنى ماء، والقصيدة مكان. حين لا ينهض الكلام بذلك
يبقى غروباً وتراكبات. يبقى أقل من ولغة شعرية ولا ريب أن شعر
نزار معلوم يقع في هذا الباب انه دون اللغة.

نبداً من القصيدة الأولى (الخدول في المشرق/ سبعة أبواب)
والأبواب المذكورة في العنوان لها أسياها (باب الحريق، باب
السلطان، باب الوقت، باب الرغبات، باب الولادة/ الضحية،
باب الخطية، باب الأمان... تتقدم من القصيدة

اغرب من صمات الحريق

اعني الرماذ

ادخل في مسلات العصف

اعني الحريق

أريد

زماً يشتهي الوقت

.....

اجترار الشهوة وقت كسوف العشق

تمتحن الرغبة ذكرى إله ميت

وعلم المبدأ... بالفضيلة

.....

ترب حصية من منقل حر ياس

والشرق

بحوم حول خطيته الأولى

شراً هذا القدر من القصيدة الأولى، ولم اخترها إلا لأنها أول ما
تقع عليه العين في المجموعة. ننظر في «الأبواب السبعة» واستيقنا
التي نتحررها فلا تقع ما على وجهه أو مكان أو يجري. انها قائمة
بذاتها لا بمكانها وبغيرها. انها أقرب إلى خمسة سحرية. انها التمتعة
السحرية للقصيدة الحديثة. اللغوية السحرية للقصيدة الحديثة،
هلها أيضاً تعالونها وكهانتها.

كما أننا ننظر طبقات بالية (المبدأ/ القضية)، اما الشهوة فهي
اجترار، وهذا كلام من ليس الموارد وأكثرها عامية. ثم إن الكلام لا
يستقيم له حية وقوام. انه تقصير بين اختلاط كلامية متفرقة واختلاط
إيقاعية أيضاً. وإذا كان هناك من قوام فهو هذه الكم غير المتصلة
غير المتسقة. وإذا كان هناك من إيقاع فهو إيقاع التقف والحيط والموت
السريع من النخاسة إلى السرد، ومن الحظانية إلى التمتعة، ومن
المعلوم إلى المخصوص بدون تنسب أو اتصال، وبكثيرة مثلاً على
ذلك قراءة القطع الأخير (ترب حصية...).

سنقرأ في كل مكان من المجموعة وثلاً كلامياً، وثلاً تقريباً،
وكلاماً أن أسفر عن شيء كان في حكم الإثبات ودهشة مجنون طوقوه



التداعي والارتجال

ودوروت هم

الأعلام المزدلة ترفوف. لا أعلام الحراسيات والى
الجاس ولا الماسين
استام باصة البايص، مسودة من الحلف من
الصحيح الاعلامي.

للمقطع الأول من القصيدة الأولى «موت الشاعر» للشاعر
عبد المظفر خطاب في مجموعه الأول «زوال أمير شرقي». «القطع
من عدة سجلات، اشارات تاريخية والأعلام السوداء، الحراسيات»
تليها صورة الأسان البيضاء للسودة، إشارة سياسية (الصحيح
الاعلامي). وكان يمكن أن تتقدم صورتان (الأعلام - بفتح الحزوة
- والأسنان)، لولا أن (الصحيح الاعلامي) لوى الكلام وأخرجه الى
الابدال وحصر، وعرضه لقراءة مفصحة، فبانت عبارة عن كتابات
علنية: الأسان كتابة من الجلسع والافتعال، والبياض والسواد
طابق ما بين جمال المظهر وفساد الخبر. وسواد الأعلام نذر شوم
والحراسيات والعياصيون كتابة من الماضي التقليد الذي لا تنسب اليه
أعلام تدمرغ في الكافيت الحافير.

إذا فُرمق الكلام على هذا النحو، الذي أمله الشاعر نفسه،
خرج الى الفصح لا يختلف ورواه شيئاً، والكلام بكليته في العيون
معناه مائل فيه بلا شبهة رويب، واسطه على قند مدام، وكلامها
صريح عمود بلا اعتبار ولا إفلاس. الكلام يستلطف معناه وتقبله.
ولا يصح لاستيلاء معان وأصليه، كي لا يصح عموماً وتلحظ، انه
هذه الخرج ففكره وفصوره للنشر والتعريب والتوصيف. إذا كان
الامر كذلك فهو الترتيل أو ما يقرب من الترتيل.

قد أكون في استدعائي حلف فكيف لي لويوت نصي عبد المظفر
الخطاب، وأجبرته على استواء ليس فيه. لكننا ونحن نقرأ الشعر
لاني نصن بأنه يؤق من قريب، وأن موارده سهلة واجتلاب سهل.
وأنه ما يحضر في موجه الأولى وزوله الأول. بل إن مسافة ما بين
زوله وتنزيله قصيرة. نشعر بأن عوز الكلام الواضخ الى الصمت
تغير الكلام وتخلو ونظمه فهو أيضاً عوز الى الأسلوب. فما رصب
في الشعر كلام لا يزيد هذه الثقة عن مودة. لا يزال لي ترجمة
واخرجه، أقرب منه الى توليده وتقبله.

يبدلك نثر على كلام قليل الفصل. طبعته وارتبكته من مغالطة
لعابته وسمه الى تليها وحصرها، بدلاً من تحريكها (وتحريكها بالنال)
الى بؤرة حصى ولع. وبدلاً من أن يورجها وينضج (ودوروت بالنال)
تبحث عن شيخ غصب على أعله منذ سنين، ووقع الرض عليك،
وصنع شيخ آخر حجاباً (أو ودعاً) متعلقه على صدرك وتغني أسرارها
عن الناس.

هنا لا يشغل الشاعر الا التبليغ. انه يسعى الى نقل خبر ما يلقى ما
يستطيع. يميز بين الشيخ والشيخ الآخر ليسلم الخبر، مع ما في ذلك
من إصباح للكلام. ويشعر المحبب بالودع لمن لم يفهم من الكلمة
الأولى، ويشعر تعليق المحبب على المصدر باغض الأسرار لكي لا
يفهم المراد، انه السرد خلاصاً بلا زيادة.
لا يقصد من هذا ثم البساطة أو ما اصطلاح على انه البساطة،



ولا ثم الزوضوح أو ما اصطلاح على انه الزوضوح. فالبساطة قد تكون
من فسط تصفيه الكلام وشغله. ووده أكثر الى حده العجاسي
الحفسي.

في شعر الخطاب هذا الضرب من الارتجال الذي نصب أحياناً
أنه عمود في القصيدة الحديثة أو معمور على أقل تقدير. فالقصيدة
الحديثة بنت التداعي. والتداعي يتحول على طريقتا - الى قيمة
ومثال فيكون طقه والتزييد منه هو الشعر. أو هو اسم آخر للشعر،
ويوصى بتركه على رسله، وأن يحل بينه وبين الكلام يطرقت منه ما
يشاء، ويأتي منه ما يشاء.

لست أجادل هنا في لزوم التداعي للشعر الحديث (ربل الأدب
الحديث كله) فذلك ناعمة أجازت عنها. لكن التداعي أداة القصيدة لا
موضوعها. ولا يكفي القصيدة أن تكون من فرائدها، أو أن تكون
من أمثلته. وليس التداعي نفسه الهية، فالتداعي الشعري نموذج
للكلام وينشئ فيه وإعراج كروانه وإرساله الى أهد كسا أنه تعدد
المصادر وتركبها، والتباس المواضيع وتداخلها، والخروج من طبقة الى
أعمق منها. بما يمتنع ذلك كله من الإبدال والخلف والتبؤز. ولا يكون
ذلك، إذا بقي التداعي جماً حسانياً للكلام ومصادفة خارجية، كما
لا يتم إذا لم يزد من أن يكون ساحة عتواء وظلماً للكلام من أقرب
سواده، عند ذلك لا يكون أكثر من تفتي، وهو بذلك أقرب الى
الارتدية والحفرة الصميرة، وهفره النص وتراكمته وعجزه عن أن
يتشكل وانتشاره على ما كان أو فضاء.

هذا الضرب من التداعي يدرج في الشعر العربي الحديث، ولعله
من إصباته نوعاً ما حلياً الى الارتجال يجامر الشعر العربي منذ القدم.
نوهة البهر بسى الى أن يظهر وكأنه من انشاء الساعه، مهما اجتهد
في صمم رساله. ولا شك انه الترس أحياناً باللمعة، أو بالقصيدة
المحمي في تجليه البري (بصحب الترجمة الأدونيسية التي لمبت دوراً
في تطور القصيدة الحديثة لا يقل عن أهال وروادها إن لم يزد عليها).
هذا القصيد المحمي، الذي يخوض فيه الخطاب ولا يخش،
يوهم بقربه من الارتجال. فهو لأول نظرة تلبخ من الكلام. سيوله
وتكثر لا اقتصاد فيها. لا تحت ولا لثمة ولا صناعة قوية. فالكلام
هنا باسترساله وتناوبه أكثر ما هو بوجدانه وإعبارته المفردة. وهو
بالتالي في هذه اللهجة التي تسوق الكلام وتزجي، وتوهم بتساوله
واتصاله، رغم أنه قد يكون فيها مهلاً مغروراً مكبواً، وقد تكون
اللهجة متعالية جملية الى حد، مغرقة نسبياً، محلو الكلام ولا
تشكبه. تشعر باستواء سطحه، لكنه لدى النظرة الثانية استواء
كاتب سرعان ما يسفر من تشقق وانفراط.

القصيد للمحمي بين قصائد الشعر الحديث وفلاجه وهو كيا
فدج بريضي بدون شك لزوماً لدى القصيدة العربية التي تتأبط عدد
من البيرات (العالم/ الخاص... السياسي/ الوجداني... الفناء/
السرد) وإلى التبخخ الغفوي اللاخي، وإلى الشمول والكلية.
لكن ثمة عتوراً... طاملاً وقع - في أن تحول التبرات المتعددة الى
قصائد متعددة، متجانبة متجانبة في النص الواحد. وأن يفتقد
التبخخ الغفوي الى رطابة وترجيع. وأن يغلب الشمول والكلية الى
فكر صغير وصانوية وعقلانية مبغنة (إصالة/ حادثة، رفض/



نسلم . . . لكن أكثر ما في القصيدة للمحمي العربي هو أن السبيلة بدون نفس والتداعي تكوين أكثر منه بناء متاع وعالم.

في شعر الحطاب لا يكفي القصيد للمحمي لثمنه ما في شعره من تكثر هو من إطلاق الكلام على رسله، أو إطلاقه على عوالمه كما يقال، بذلك يترك لغزيتيه ومزاجه، لا يتعرض لتخلل وتصفية.

قوة الكلام لغزيتيه وما في النظر الدارج، من عماد الشعر وضائله. فيها ضيعة صلد، يزعم أن الكلام وهو يكتب ضو الحاطر لا يتقص ذرة من (حقيته)، والصدق في نقدنا الدارج قيمة عليا لا تحادل. كما أن الأدب بحسب هذا النقد لا يجد غلبة أجل من تقديم صاحبه، وعرض ذاته وشخصيته. مثل هذا التصميم للصدق والتشخيص ليس شيئاً سوى فتح الكلام لكل علنية وإدعاء، وراثت فكري ونفسي ولكل وطانة. أي لكل ما هو سائد أو عام والمهم أن من آثار ذلك تصروس كتكتك جميع الدعات (الناضل، الشهيد، الباحث. . .) كما تكتط بالتعليقات الصارغة والفكاهات بلطرية وهذه التراث الشكري والأدهاءات من كل لون.

لعل من آثار ترك الكلام لغزيتيه ومزاجيه الوصول لأدب المزاج. كتابة ضيقة متضخمة بتلكاياتها ونظرفه وإرتجال غيائه. وكان من نتائج ذلك في الغالب أدب قليل الغور، ما دام ماله فوراً للهيج يمزاجاً صاميه، والفرق بين ذلك نصير سريع.

وأنا هنا أميز بين امرين: بين انكفاء النص الأدبي إلى عناصر سيره بل تحوله أحياناً إلى تمثيل متعدد هذه السيرة، وبين تحول النص إلى بيان شخصي. ففي الحال الثانية ليس النص الأدبي صوري بل صاميه وإرتجالي، وفي الحال الأولى الكتابة صديح صريح أو مؤلوية للذات (الذات هنا معطى بديهي) يغلب فيه العلم والفني. يينا الكتابة في الحال الأولى سر عياني، فري أحياناً، والذات فيها متاعه وصحرا، بل هي ذوات أكثر منها معطى أول بديهي، والنص فيه من خلفاء والسر لا نفي تبعد عن نص الحطاب، وأن لنا أن نتوقف عنه، رأينا، وهو يتكرر من العبارة لارتكابها وقلقلها وتمتعها في طلب المراد ومزاده بعد ذلك بوصف شتاتاً من أحاديث الملك لم تقترأ قصيدة التثر/ رعت تعلقاتها بدلا الآيات القنفضية/ وروحت تشعلت شعر الخيل/ يا عجباً من يذبح البشر في الخلد/ من من النساء تذبح السواب في صحرائها/ وتبع ذلك بمفترطين شبيبتين يردهما من غزون ذاكرته.

يسحب الحطاب أن التقاط اطراف احصار والقول من المجالس القروية بحرفها ولغظها. أي أن عينات من أحاديث هذه المجالس تكتي لردنا إلى الثقافة والأرض اللذين سبقا ولانثاء، أحصى بعض الأقوال وزاد عليها من الحكايا. فصل ذلك بدون تركيب ولا نظم. ترك للذاكرة أن تجود بما جاء عروها. ليس ما يبيده الحطاب هنا سوى درس قصاصين رديين على الأطلاب، لا يميزون كثيراً بين القبة والتوتيق. هذا الدرس الذي لا يحج في النصبة الأشرط يقتصر الحطاب أنه يجوز في الشعر بلا شروط. وإذا كانت القصة لا تغفل للذات التوثيقية كما هي بل تحرمها إلى سياق آخر، أي تحوماً وتؤثك منها، فإن الشعر لا يقبلها إلا بتحويل أكبر. نحن هنا أمام سردي في أدب حذونه، إذن. لا يبر ذلك التداعي. فليس في النص

سوى جمع حسابي سوى تحرين من تمارين الارتجال. إن الحطاب يطرح للشعر ما يقن أنه مائة، وأنه مائل لزوداً فيه، وطلب من الشعر أن يتولد فيه من تلقاء نفسه. ذريعة الشعر لا تخلل الشعر، وموضوعه لا يحويه بالضرورة. الشعر والأدب في نظر كثيرين مادة علماء، وصناعة القصيدة أكثر ما يشغلهم، أن الشعر بالنسبة هؤلاء في ذريته. من هنا يدخل التداعي والارتجال مائلين مكتفين بذاتهما، والشعر يستتبعها، مرة أخرى يرد الشعر والأدب كله إلى تقنية صغيرة. ويحري في الظن أن من الممكن توليده ألباً من تقنية صغيرة إن الشعر لا يصنع فقط في نهايته وخواتمته، بل يصنع أيضاً في ذرائعه.

يستجح الحطاب بعد ذلك هذا أن لك من شره للحكايا الشعبية كأن الحكايا الشعبية بيت يلهم للشعر، والشعر ما ضيعة له وتكثر منه. يتبع ذلك علنية كاملة مسجلك البدوي فارغ، والألمعية لا تعترف بك. . . ويتهمونك بالتخلف ترك الحطاب من هذا الكلام للمضيلة، إن لا نقل للشعر. كلام تامل مكثف بمجته، وثقف عنده بعد ذلك نصل إلى التراث الثقافي ويقولونك فريد أنك تاتك إلى الجلس، يا لقرويد اللذي يقطن قرائه لا تعرف ماذا رطن لشعر عرويه، وماذا سأل. «دا كان رأى من ملأ على كل كلام عن الشعر وجوه، فتلك بحر رطبه فروسه (ردعا إلى كل كلمة وإلى إضافة: الجسر). وهي تستوي مع الوطانات الآرية التي تلج في القصيدة كالأطعمة السياسية، ولتراجع مسبات إلى الرطب والتخلخل ليعملهم ولا يصح كتبه لم يخطر ألباً من أنه باب الداعل والأساسي.

يلتصق الظاهر ذلك متبعض من ظهروه (مدرسة التشليل التي حكم عليه الاقفاصيون بالمعمور وأخرجوا ما تحت عضوك سالبة الأروموسونية) كل ما هنا مسمى واضح مكتمل، يكفي ذكره لوجود. بعد ذلك، أكثر الحكايات للتخليل والاستخلاص، ولربما أخذ هذين شكلاً قائماً أكثر في فكاكة أو بذامة صارتين.

هنا نجد طرقة، بل أطرافاً من أدب المزاج، من الارتجال، من السبيلة للمحمي. أن القصيد للمحمي ما يجاور الارتجال. وهو لذلك احتلاط من عناصر لا تتسق كثيراً، وليس فيها ما يفترسه البعد للمحمي من مدى واتساع. بل ألبا أقرب إلى قصر النفس والسرعة إلى بلوغ المراد والأفضاء السوي بالكلام إلى نهايات قريبة. ليس القصيد للمحمي حينذاك سوى أسلوب كبير يمحو ويثقي القصيد الصغيرة ليست من حبه. القصيد للمحمي بدون ريب أبعد ما يكون عن الارتجال وإن تراءى للأمير في ربه، وأن جمع بينها تدافع الكلام واسترماله وسبك، إلا أن الارتجال أسلوب صغير وطوله يجعله أدق إلى التراكم والتكوين والسرعة. من حين يقتصر القصيد للمحمي اتصالاً وفضلاً وإرسالاً للكلام إلى أبعد وتوليداً متصلاً به.

لا يقلل التحويه للمحمي في نص الحطاب فعرلى مدعى كثيراً هنا. والنص أقرب منه إلى التداعي السري، لكن ما يقلل في شعر الحطاب هو إحاطة الارتجالي. لا شاعر يقصد شعره، إذا جاز القول، وسرعان ما يلويه ويقفي به إلى أيسر النهايات وأسرعها إلى الكلام أنه يجازفه به. يبدأ بنسخ عالم، ويصلو ذلك في ميسوره ومستطاعه

حين تكون
الحكاية شكلاً
عاماً يعفى
القصيدة من
كل تشكيل



الريث الثقافي (شاهد على التلطف الحضاري للتراث المجلدية) وهناك دائماً رطلنة سياسية ترد دائماً من لا مكان. فالرطلنة السياسية في كتابة الخطاب (وغيره) قناع المخيلة. وهي ليست موضوعات وتفاصيل، ولكن تعبيراً كاملاً كلياً، معنى لكل معنى، ولجل الحبر لكل فكرة وصورة.

لغة الخطاب تقوم على الأغلب بالجاهل ارادي، ان النسخ البدوي الذي اهتم جانباً من القصيدة، كان يمكن له لو ترك لنفسه ان ينسخ علماً فريداً وشعراً فريداً، وكان يمكن للخطاب لولا القنات التي استعناها، والأرقام التي اخذ بها ان يفعل ذلك. □

والحكاية تبدأ من سر النساء وإغفال الزوايا في البليغ. إذا كانت عيذان الزل لم تلتصق إلاضخان ونجار لم يأتوا والله كان بعد لم يسجد نفسه ولم يكن محبوباً من الحريات، مثل هذا الكلام المزار النابض لا يلبث أن يقطعه وأسا ذلك الإله الطيب من عالمنا الثالث، عائلنا الثالث في الحضارات السائلة، وامرأة العزيز تقصد العطر المدريه لا يطول الوقت حتى يسرع الخطاب الى سقط الكلام وعانيته. يتم شعر الخطاب عن وجود مناج وعالم، هما في متناول الشاعر وميسوره. أولاً أصنام ورطانات تنتظر الكلام وتفرقه. هناك الضرب ويتيمه في احسان تملد لغوي تقبل بادعائه وعانيته (اذ يصطبغ ذيل الشاكة بالفضال البدوي لتوهج الفصل... العلم الإسمي) وهناك

الصحة والكافة، يتدور عبد المحيد ويتابع الجنت، كرام معلوم ودول سير شرقي، لعبد الطوب خطاب هي مجموعات شعرية صدرت في العام 1110 في لندن في غداد السلسلة الشعرية العربية الثانية التي تصدرها شركة «رياض الريس للكتاب والنشر»، وهي الشركة نفسها التي تنظم -جاءه- يوسف الحلي قصير،

ALMAQAD

القصص



ابراهيم الكوثري

نزيف الحجر



التبر



اطفال الندى

محمد الاسعد

صدر حديثاً

Riad El-Rayyes Books Ltd.

يصدر

الأرجوحة
عبد الماغوط

موجز تاريخ الباشا الصغير
فيصل غرنيش

شجرة الكلام
محمد أبو معنوق

■ يَشْلُبُ البحرُ قُبعتي لِيَسَامِنِي لاحقاً
والأحقّة - يا كثير المزارع -
ألم يَسَامِ البحرُ لِعِنته يا غلامَ
يَكْحَتُ الصخرَ أجسادنا لننّامَ
على سرور البحر
مربحاًها طافحاً بالغرام .
وحين أبي ردّ قُبعتي
قُمْتُ جَرَسَتُهُ
بِقَبِيجِ الكلامِ
ورمرتُ شفقةً بطيخةً . . . يا سلامَ ١١
مُتَلَجَّةٌ كجبالٍ سَيرِيا
ومفعمَةٌ بأَسَى
ثم راودني الانتقام .

٢٠ نرجس

رجلٌ شاردٌ دائماً في حنايا الفضة
يتأمل حال قبائله
ويحلق مندهشاً في غوى الأصداء
رجلٌ لا يتناسبه الإنحناء
قبل مشيهي في التقاطيع
قبل خصوصاً: سواد العيون
جذوره في رُحْمِ الأرض والألف مرتفع
في أقاصي السماء .
رجلٌ واضحٌ وحزينٌ
رجلٌ شاردٌ في «لعل»، «عيسى»
سابعٌ في بحار المنى
إنه - دون لف ولا دوران - أنا .

٢٠ بيرو

ذهبت إليهِ في «البيرو»
فقال: غداً ستأتي
فقلت له: غداً عرسي
فقال: غداً ستأتي
فقلت: غداً تظاهرة
من الأشجار . . . للأحجار والطين
فقال: إذن فلسطيني

توقيعات

عز الدين المناصرة



فقلت: نعم فلسطيني

- «خير الناس»

شعبُ السندبانِ الصلب والزيتونِ والتينِ
ولكنّ
ليس يعني .

١٠ جدد مشترك

أبها الأصدقاء

واحدٌ منكم خائفي في المساء .

■

حارسي طيلة السنوات

أمره قد كُشِفَ

إني واثق . . . ورغم غياب الأدلة

أن شرايته ترعجف

حارسي طيلة السنوات

شاعر للأسف .

قال لي: قد قرأنا على شمعة في الحلق

ودرسنا سوياً - أذكر شيخاً جليلاً

يعاقبتنا بعضاهُ الجليلة

تحت الرياتين والتين

كما تلاهذه

من محيط الخليج إلى وردة المعترك

قال لي: أنه موغل في السبات

إنه بحرنا الطلقات

إنه جذعنا المشترك .

قال لي: راکضٌ خلفنا وإمام القبائل

رمل يحاصرنا

ثم يمضي بأصلاطنا

ويوحّدنا في فُكْ

إنه بحرنا الطلقات

إنه جذعنا المشترك .

حارسي . . . وله أذنٌ كأوراق شتلة تخب

وعيناه جاحظتان وقامت تعبت

من أذى الأصدقاء

ومن شدة الإنحناء

وعجزته دائماً في ارتخاء .

كان يأكل خيزي ويشرب خيزي

ومقتات من مشيه في ركابي □





معايير والتفرد الابتكارية من المعايير الراضية عند قياس تقدم المجتمعات أو تحللها. فإذا أخذنا هذه القدرة الابتكارية البقاء والديمومة إلى الأمام معياراً للمعيار على أوجه حياتنا المختلفة لتعلم أن نجد ما نضاهيه من فهي في معظم جوانبها متفردة أما عن السلف أو عن ما اتجه الغرب حديثاً أو قديماً. والموقف أننا في جميع نشاطات المجتمع بدعي ما ليس لنا بحق فيه لأننا نتجاهل عن عمد الفرق الشاسع بين المبكر والمتأخر، بل وفي أغلب الأحيان تأخذنا العزة بالأتم فنباهم أصحاب حضارة العصر ويدهي أدواتها وشعاراتها ونتهمهم بأنهم ومانيدونه لا يفهمون دين ولا توجههم مبادئ خلقية وليس ذلك إلا اندفاع للذات نستره حيلة دفاعية توهمنا أن إذا كان قد فلتنا اللحاق بمركب الحضارة القائمة على كل ما هو حديث في مجال العلم والصناعة، فقلنا نتمم بها لأننا في ما يتعم به بقية هذه الحضارة. وهذا الادعاء يتناقض تماماً مع حقيقة الإيمان، لأننا لو كنا قد تشرنا الدين الذي تؤمن به كما أمرنا الله سبحانه وتعالى فكان واجباً علينا أن سبق الدنيا في إقامة هذه الحضارة وأن نؤسها على العلم وكل ما يبنى عليه.

واقعية إلى خلاف عليها أن هناك فروقاً شاسعة بين الأبداع والاتباع... الأبداع نفسه روح المغامرة والحيث وراء للجهل والفتح وأقله، أما الأبداع فأسلمه الأول والأخير هو التواكل والأبداع على ما يقدمه الآخرين... والأبداع في حصته النهائية ثورة فكرية تتمحور دائماً عن كل ما هو جديد، أما الأبداع فهو تقليد ليس إلا... والأبداع يسعى بكل السبل للوصول إلى عظم الظواهر ويصورها، أما الأبداع فلا يتم إلا بالأمور السطحية.

وإذا كان المراقبون السياسيون يجمعون على أن ظروف الأزمة الراضة قد كشفت عن ضعف وتردي الوضع السياسي العربي وتوقعوا أن لا نجد منطقة الخلق أو الطليقة العربية إلا في ما كانت عليه، قلنا تأمل أن يتولد من ذلك رد فعل إيجابي يجمع عناصر القوة في كياننا العربي ويقضي على عوامل الضعف فيه بما يعود على الوعي العربي بالتفكير والفاعلية من خلال: أولاً: إعادة النظر في تقييمنا السابق لحضارة العصر وسبل تعاملنا معتماتهما بحيث لا يقتصر هذا التعامل على نقل مظاهرهما فقط، وإنما يصبح تفاعلاً يقوم على فهم روافد طليقة الثقافة الغربية التي أثمرت هذه الحضارة. ثانياً: النظر إلى التراث، كجزء أصيل من ثقافتنا، من خلال مشروع تويري يشمل الميراث الثقافي العربي كله، بحيث يشارك فيه كل المتقنون

إلى حد كبير وينسب متعارفة أسيرة العديد من القيم التقليدية ومن هنا تولد لدينا نوع من الثقافة يمكن أن نطلق عليه ثقافة السين برين لأنها عند التحليل النهائي نجد أنها ليست بالتقليدية ولا بالحديثة وتعالق هذا النوع من الثقافة بأنه هو روثية مزوجة، وتعكس بوضوح حل مستويات حياة الفرد والمجتمع والدولة بكل انتمائها المتعددة.

وتبدو ازديادية الرؤى الثقافية هذه، عندما نلاحظ الظواهر التالية التي تؤثر تأثيراً مباشراً في الوجدان العربي:

● التناقض الشديد في منظومة القيم التي تتجاذب المجتمع العربي بين ما هو تقليدي وما هو حديث.

● زيادة جرعة استهلاك الأفراد والمجتمعات للمنتجات العلمية والتكنولوجية التي تفرزها حضارة العالم المتقدم يوماً بعد يوم.

● الانكماش بظواهر الحضارة الغربية دون هضوة استعمالها.

● الاستعانة بالعلماء يسلط أي جهوده في مجال الأبداع والابتكار بالأبداع بالترت من جهة والنقل عن الآخرين من ناحية أخرى. ومثل ذلك يمكن القول أن المرحلة الثقافية التي نعيشها منذ عدة عقود تتمتع فيها الماضي بتواجد أقوى من أي معاشية للحاضر أو إعداد للمستقبل، وهذا التواجد جعل الماضي من خلال منظور الازديادية ينفق حالاً دون أن يسمح بأي قدر من الرجعية التقية لحائنا الثقافية. وهذا التواجد هو الذي هزم أيها مشروح التحديث الذي بدانه في القرن السابق بسبب انكماش التيار الضلالي الخبيث في حياتنا واتساع مساحة تأثيرات الثقافة المتطورة مما حمل الثقافة في مجتمعنا ثقافتها كدعوة للثقة. ولذلك كان من الطبيعي أن نقف مهوولين ننظر إلى العالم شرقاً وغرباً وهو يلمت متضامناً من حركاته وننظر نحن ندور حول مشاكل وقضايا ميتافيزيقية حلقها غلاف الزمن، وملكنا للظن أننا من حين لآخر نتساءل... لماذا هم يتقدمون!!

ولما كان الابتكار يقاس بمدى تأثيره في تشكيل الحياة العامة تشكيلاً يعمل على تأكيد رؤية مستقبلية يتقدم من خلالها الإنسان ومجتمعه الذي يعيش فيه نسحو ما هو أسمى وأقوى وأعلم، لذلك أصبح

كارثة!

حسن المصري

كشفت الأحداث الأخيرة بوضوح لا غموض فيه أن فداة مصيبتنا في احتلال الوعي العربي لا تقل فداة بأي مقياس عن مصيبتنا الكبرى في احتلال البناء السياسي العربي. ولما كان الوعي هو التاج الطبيعي للثقافة فملؤها الطبيعي الواسع ونعني به طريقة حياة شعب من الشعوب أو أمة من الأمم، قلنا بهذا القوم لا يمكن فصل الثقافة، مثلاً، عن التعليم والاقتصاد والسياسة. ومن هنا تأخذ الثقافة العربية سبباً ونتيجة لا يدور من حولنا، فإذا كان الوعي العربي يتأثر من خلال الأوعية الثقافية - بواسطة التعليم والتأثيرات السياسية والاقتصادية التي تخري من حوله فإن الثقافة نفسها مصيبتنا في إحداث هذه التأثيرات وتجليدها مضاعفاتها وأهدافها الجديدة... الخ.

وعندما تأمل الواقع الثقافي الذي يعيشه وطننا العربي سلاحظ أنه يعاني من وجود صراع عنيف وتعارض ملموس بين تيارات عديدة تتزعم رؤى مختلفة عن العالم من حولنا. وإبرز صور هذا الصراع هي ما يدور بين تيار الثقافة التقليدية، والثقافة الحديثة، والذي يمكن في مضمون موقف المجتمع العربي من حضارة العصر. وهذا الموقف يشكل اضط الزئزرت في وعينا العربي... لقد تساقطت كأمة عربية في مضيق استيراد واستهلاك منتجات حضارة العصر التي انتجتها للمجتمعات الغربية سواء كانت مادية أو فلفسفة دون أن يتحول ما اجتليته إلى قيم ومفاهيم تستوعبها ثقافتنا ونفوسنا في وعينا. وهذا... وعلى الرغم من امتلاك مجتمعنا للكثير من سمات التقدم المصرية التي حرصت السلطات السياسية على تواجدها بأشكال تروحي يواظف الكثير من المظاهر الثقافية الغربية في مجتمعنا، إلا أنها - في مجتمعنا - ظلت





الشكل والواقع

محمد مستقيم
القرب

ليست الكتابة الروائية استيعاباً، وهي الروايات التي أرادت التمثل بالأساطير البدائية في بساطتها واحتياجها الحزوقي في ضبط متلقيها واحتوائهم تحت جناحها. وضمان سلامة البناء، حتى الروايات الفانتازيكية ليست استيعابات. لأن عملية الكتابة، لأن مفهوم الكتابة لا يعني الاستيعاب والسلي، يكتب بمشاجل إلى منسطين، وإلى أدوات بواسطتها يحكك عله التمثل.

وعندما نقول أن الكتابة عملية تحويل يعني ذلك أن الروائي، والذي والصلب يتحول إلى لغة، إلى صوت مكتوب، صوت تمحوّل في نسج الكليات والحروف.

والتلازم بين الواقعي والتمثلي في الكتابة ينشأ من عالم المحكي. فحتى الحكايات الشعبية تلتزم من خلال النطق بمفاهيم معينة، إما أخلاقية أو لاهوتية أو حرافية... هكذا بدأت عملية المحكي. بدأت تربية محبة وتعليمية. ليس بالتمثيل الحالي، ولكن بمعناه البسيط جداً. إذ هناك غايات أخلاقية واجتماعية، وتعاليم دينية وحجابات فكرية. كل ذلك كان بسيطاً، لكن عملية الكتابة ونسج الحكايات لم يكن بسيطاً. كان عمل دراجة من التعقيد. فالتسج الأسطوري لم يكن برياً. لم يكن سهلاً، في شكله، في ماله. وإن دعا لسا حاليًا الحزوقي ساذجاً، وأنه كان يعتمد على عناصر سرية، خرافية لتدعيم تصورات. فإن شكل ورياء ذلك الحزوقي جعل من الأسطوري والحزوقي شيئاً ذا لجمية. وذلك الشكل هو الذي أضفى قيمة الكليات على الحكايات.

ولكل عصر، وكل فترة تاريخية شكلها ونوازها، نط كتابة خاصة به. لمجمل من المحكي «القصص» شيئاً يتمثل التصديق. وينبغي الالتفات إليه

والاعتناء به.

في عصرنا الحالي تحاور مجموعة من التنظيرات خلق شكل ملائم يعزّي القيم الجميلة التي تريد التعبير عنها أو زرعها في الأذهان.

الحضارات قد تشابه: الحب، الثغرة، الحية، الكرم، الشجاعة... الخ، ولكن كيف يمكن أن نتمدد على ذلك؟ وكيف يمكن صياغة تلك القيم حتى تتسببها أدواق الناس؟ على المصمم كيف يمكن أن يني بطلاً عاكاً به نمد إلى عمق الخلقين؟ وكيف يمكن أن يجعل من المحكي شيئاً مغبولاً ومثيراً؟ لأننا لا نعتبر بالقلعة، ولكن نمبر بنظام معين، ونستقيم خصاص للسلام، وعسد من العلامات.

لا يمكن أن ننسج الأساطير في وقتنا الحالي، أساطير بلقي القديم. لأن الصراع الذي كان قاتلاً بين الألفة والتصلب الألف لا يمكن تصديقه الآن. حتى حكايات الجبن والضلوع، تلك الكليات الخفوة لا تعد أدواق الناس قادرة على استيعابها ولم تعد قادرة بنظامها - شكلها - على الضف إلى عمق التلثين.

ما السبب يا ترى؟

السبب أن التاريخ يعمل بطله. وأن الزمن لا يستقر على حال. إنه التحول الدائم: التغير والتطور. والتطور يحكمه التقدم نحو الأمام، لكن التقدم لا يكون مفرجاً، قد يكون كلعماً إلى ما كان أن يكون كوعاً ويظهر أن السبب أن السبب التفكير ترتبط بالسؤال عن والوضعية الحاضرة بظنلي. والمثلي ليس فرداً معزولاً عن مجرى الحياة. المثلي فوق جماعي وعام.

السبب أن اللغة لا تستقر على حال، وإن عسداً من الكليات والألفاظ قد تسقطت ورتت عليها دفقا للعجم القديم.

السبب أن كثيراً من المعاني الكلية والقولات العامة، التي تشكلت ذهنية الخلفي تحتاج إلى صيغة، إلى نظام على نحو خاص وتمثل للتحريات الخاصة بكل فترة من فترات التحول في التاريخ الإنساني فالفقولات العامة والكلية تحتاج إلى صيغة، إلى شكل خاص. وبدون العز على ذلك الشكل لا يمكن أن يفهم أو يستوعب المثلي المحزوقي والحولة التي تريد توصيلها وتبليها إيها. هذه هي القضية الأساس، حاليًا، في النقد. لتساؤل ما هي الخلفية الفلسفية التي تلت عليها - كفاءة - للحولات الأولى للشكلايين الروس؟ لماذا كلف، يربوب نصه كل ذلك العام عندما صفت الحكايات الروسية المعينة، ويعد في صهرها في غطها، في نظامها الخاص؟ لماذا لم يسلم كثيره من

التقاد بالعمل وتلقفه على ما هو عليه؟ وبدل أن يتجسم كل تلك الشائيق يتسلل بالعمل كما هو ويلسد منه الميرة كي يحترق؟ لا شك أن ثمة أموراً معينة دعت إلى القيام بعمله ذلك؟ هل هي للعلماء؟ هل هي يقين تام بأن منة العمل تحصل لدى المثلي في حال انسجام المحزوقي، أي من خلال النظام الذي وضعت عليه أقواله الرؤاء وإن كان النظام هو السؤال؛ في قامة العناصر الخرافية والشعرية، وما علاقه بأنماط تمكير الناس في تلك الفترة؟ وما علاقه بالمرحلة تاريخياً واجتماعياً...؟ وعندما درست الأسلوبية البيوية أو غير البيوية أثر اللغة على تفكير الفرد والجماهير. وعندما درست اللغة، درست تركيب الألفاظ ودرستها في انصافها. لماذا كلف الباحثون أنفسهم كل ذلك العام من احصاء الكليات والأساليب والتعابير المتكررة... الخ؟ ليس الغرض من ذلك كله البحث عن البوابة النفسية والاجتماعية تأثيرها على الأسلوب... الخ؟

غاية هذا القول أن الشكل الذي بواسطته تأخذ الفقولات الكلية والعامة عن الخير والشر أو الحب والغيرة. وما يمكن أن نحمله الأصيل الأمية، التي تمتد اللغة، تأخذ جميعها. وبواسطه يتشتم الخط الرفيع حبات العقيق لثائق (و العبد) في حق أو معصم.

غاية هذا القول أن الحزوقي وإن تشابه عبر العصور والأزمنة والراحل التاريخي الاستعابية فإنه يختلف من حيث الشكل فقط. أما المعاصرة فإنها تحسم عيطات أخرى ثقافية وحضارية وفكرية. والشكل لا يولد هكذا. واتفق على بل وجوده يعني إنشاء العمل إلى مرحلة دقيقة ومعددة من التاريخ الإنساني. وإن الأشكال التعبيرية تأخذ مكانتها عند المثلي من خلال الامكانات التي تتبها له المرحلة التاريخية. فالأسطورة أو شكل وبناء الأساطير لم يكن يظهر في غير الظروف والشروط التاريخية التي ظهر فيها عندما كان نظام الدنيا - الدولة والتفكير السحري والمزق للعالم والوجود ومن ثمة المعرفة الحولية... وإن الأساطير، كما حاولت التجربة الجميلة الشعرية في للشرق إحياءها لم تعد وأن لغتها، وفي أحسن الظروف والأحوال أبدعت تصوصاً جديداً لا هي تحضم لنظام الأساطير وغايتها، بل غلفت حبساً جديداً أو لم الأصح أفتت تجربة جديدة، هي تجربة الشعر السياب الحديث مع الرؤاء الأولى، كيدر شاعر السياب وغيره أثناء الايام والاعزوم الشامل بقده عزران ١٩٦٧ م، ذلك الجرح الغائر الذي لا ينشمل والفرس الأخير في اللطف. والابتهاية التي غمد العين، تلك الشملة التي أضاعت حولها بسرعة



الضمير واللحن العربي، أعني تشرين / أكتوبر ١٩٧٢.

هذه الشروط العvisية والتي لقيت فيها الذات العربية - الشاعر والمبدع - الصدمات المتفة والرهبة والصراع الدائم بين أن تكون أو لا تكون. وأن الذات نفسها وضعت على المحك والاختيار والتأمل بين ما كان وما هو كائن الآن وما يمكن أن يكون مستقبلاً.

هذه الوضعية جعلت المبدع يحتمي بالحلم. ولما أحبطت الأحلام لم يعد هنالك من يد من الاحتياض بخوارق الأساطير. إلا أن إحياء هذه الخفوس بشكلها ومفصلاتها التي كانت عليها في بدايتها لم يكن صالحاً ليلام الفترة. فكان ذلك جرحاً إحساسياً نظرياً ومليئاً بالقشة التي يعلّقها العربي. أملاً أن يصل إلى شط الأمان، وإن كان يعلم أن قشة في الحوض لا تغيد ولا تنقذ من الغرق. لكن ليعتدنا بعض العصور وبعض الأمل. ولم تأخذ هذه التجربة إيجابيتها إلا عند تغير المقاصد حسب - في ذهن الناقلين - الشروط المروصوعة الرسمية. فأصبحت الأساطير موروثةً إنسانياً يمكن أن نستفيد منه لا أن نعيد إنتاجه لأن السلق والاستعداد الجساعي والقرصي لم يعودا قلوبين على قلبي مثل تلك الحوارق. ولأن الصراع بين الألفه وانصاف الألفه لم يعد له من مبرر في الواقع الحالي، المرحلة التاريخية الرابعة.

التجربة ذاتها قام بها أحد المبدعين العرب قبل عصر القلمة. ولم يكن الموليحي الوحيد الذي قام بذلك بل قام به عدد من الكتاب الغزاة أيضاً وذلك قبل اكتشاف الشكل الجديد وللأتم للمرحلة تاريخياً والذي يلائم غاياتهم ومفصلاتهم. ثم يلائم الامكانات المتاحة آنذاك.

ظهرت القلمة ظهوراً جليداً بعد عصر يدلع الزمان المسداني، كان ظهوراً ذكاً. وحتى عندما أضعها أبو فارس الشديقي في لبنان مثلاً. ماذا يعني ذلك؟

يعني أولاً أن المبدعين العرب في بداية المرحلة الجديدة، وعند كل مرحلة تحوّل وانقلاب، قد شعروا بالقفزة بتلك التغيرات والتحولات القلمة في وهي التأسيس - الناقلين - وفي الحيلة من حورهم الحيلة الإيجابية وانماط العلاقات السائدة. وادركوا أن هؤلاء الناقلين لم يعد في إمكانهم استضافة أي عمل إبداعى من الإبداعات السابقة. لاياً لم تعد قادرة على احتواء طموحاتهم وليس الأدب غير تعبير لوعي من الإرادة الكائنة في وهي الجياحة وس ثم الأفراد.

وهي تالياً أن المبدع أحس أن أشكالاً إبداعية بعينها لم تعد قادرة على التعبير وأصبحت مجرّدة رغم

ما يحشوها به المبدع من قيم، من مقولات عامة وكلمة ومؤثرة على النفس. ولكن هذه النفس قد تغيرت بتغير الزمن والتحولات الإيجابية وأن تلك الأشكال أصبحت قاصرة على لعب الدور الذي لعبته في مرحلة تكوينها ونشوتها. كالتفاهات والأساطير مثلاً.

وهي تالياً أن الحشوى بطل عشوى في عمقه، في جوهره. ولكن الشكل هو الأكثر تميزاً في فترة التحولات. فلماذا لم يستمر المبدع العربي في فترة الحياة الفرنسية في كتابة القلمة؟ هل القلمة عاجزة عن التعبير؟ نعم وإن كانت في فترة نشوتها قد فعلت الأمصال وتمثلت فيها إيجابية وفكرية لها أهمية خاصة وعبرت عن مرحلتها سياسياً وتاريخياً وجعياً.

وقد يعني ذلك الشيء الكثير والحلم في آن. إذن فشكل وبناء العمل الأدبي، في النهاية، يخضعان لمعطيات نفسية واجتماعية. وهذه المعطيات إن تجاوزت مرحلتها التاريخية ثلاثي مفعولها في الثقافي، وسالتالي كانت مدعوبة لاحتلال

والاصحلال والافتراض. هذه القضية هي قضية النقد حالياً. في المنى - سواء أكان شكلياً أم مسمياً - . لا غافلتد والشكليات، بحيث عن وسيلة النقاد إلى الثقافي والبحث عن جوهر العمل الأدبي. والنقد «السياسي» الذي يبحث في المعنى قبله يبحث في بناء المعنى وفكسه. لأنه لا بُد من منطق عمده يستند إلى المعنى ويرتكز عليه في تقييمه للأعمال فلا شك أن القارئ الحالي سيضعك من أولئك الذين أسوأ بالأساطير وكانوا يعتقدون فيها اعتقاداً أصح... كما أن الثقافي أصبح أعمى وأكبر من بطل المقامة

وإذا كانت قضية الشكل والبناء في العمل الأدبي، هي قضية النقد بالدرجة الأولى، فإن المبدع أيضاً يعتبرها قضية الأساس. فلنكن نيلُ ما يحمله من تصورات عن الوجود ومن معارف، عليه أن يختار الشكل المناسب والنفاذ إلى كوامن الناقلين، وأن يصل إلى شتبهه إلا بضبط المرحلة التي يوجد فيها والتعبير من خلالها عن مقاصده وغاياته. □

عازرة مستمرة لكل ما يمت بصلة للحداثة الشعرية العربية كانت مجموعة من الملاحظات سأتمتعها في ملاستي هذه القضايا وهي كالتالي:

١ - نجد أن الذي زاد في تعقيد مفهوم الحداثة إشراكه في نسج إشكالاته بشكل سلمي هو تحوله إلى سجال مثل مناقشة الإزاليات (الميكانيزمات) الحلقية التي رداً متعددة التصورات التي تهدف إلى الإجابة في القفص على تفسير الحداثة الشعرية وإعطائها معناها الحقيقي.

٢ - في استعمال مفهوم الحداثة كمصطلح لدى النقد العربي المعاصر يتواجد إرباك مفهومي. وهذا بالخصوص له عواقب وخيمة

٣ - لقد كان أغلب الشعراء الحداثيين يصرون الحداثة في التشكيل المعنى أو في حساسيات بوعية كقصيدة الشرح والتعليل المتوجة ولا يجب أن ننزل عن صميمها أن نقول بأن الشكل المختص هو من معاني الحداثة

٤ - لا يوجد في الشعر المعاصر بعمامة رؤية شاملة وحرق لتفاني لكل ما هو سائد يوجه نحو شاعلة المرفوعة والإبداع الحظ.

٥ - نجد حالياً أن الشعر المعاصر يعيش أزمة هوية يبرزها لتفسير الحداثة مقررناً بالأعراس الأجنبية الغري ويطلب عنه أن الحداثة الشعرية الأوروبية تتفاعل وتتجارب مع التحولات الإيجابية والمعرفية والتاريخية في الغرب أكثر مما هو الحال في المجتمع العربي الذي يسوده نظام معرري بضع كسل جديد □

عن الحداثة الشعرية

سليمان جمال محتمد
موريتانيا

■ الجدل الشديد ما زال حول مفهوم الحداثة وما يشه من أسئلة متعددة منها مثلاً: هل التحديث عملية عدم لواقع موجود؟ هل هناك نموذج مفروض يبنى الإحتذاء به؟ هل المؤسسات السياسية والفكرية والإجتماعية ترتبط بالأمر إلخ؟ ولقد كانت الحداثة مصاباً شمولياً من معظم البنيات معرض السؤال. وكان حافز الأسامي إجماع الكل على ضرورة التغيير.

وإذا خرجنا من الدائرة الشمولية هذه واستمعنا فقط لصدى وضعية الحداثة الشعرية العربية حالياً، أو بالأحرى استمعنا جملة من قضاياها السابعة من صلب الممارسة النظرية والتجربة الممارسة لها. كيف ستكون الأمور آنذاك في الحقل الشعري؟ نتيجة

■ إلى ذلك الجيل المدهش، من الأفندية المتصرين، ينتمي محمد عبد الحى. من الأفندية المتعلمين الذين فتحت أكاديمهم في ظل نظام التعليم البريطاني، أو الموروث عنهم، السائد في فلك منطهم من بعد هاجيم. وكان وضع الأمور في نصابها يقتضي

أن يتوج الجهاد بجائز الوظيفة ومنافستها من بعد قضاء سنوات في جامعة الخرطوم التي كان يراد لها أن تكون صوب خلاصة الصفوة للتعلم في مدارس الحكومة البريطانية، غرفة التعليم التي تحول اليها إلى كان مستأثراً، تولى الفطرة الشاغرة للخشونة مستأثراً منه مزوجة، ورش أجنحة شبه مزروع لكيلا يثقل بعداً.

المعابر الراسخة تقتضي أن تلتحق بالجامعة، ولا سيما الأسقام التي تحق أكبر قدر من الشراء الاقتصادي والاجتماعي، إما أن تزهد في الوظيفة فتهم حل وجهك، أو تزهد في الجامعة فتتركها وراء ظهرك غتاراً غير مرغم، فذلك غطية الكاردينال، أو كبيرة الإسام، خروج حل تلوس الحق والسداد، وتقرط في زينة الحياة الدنيا.

من تلك الجيل، النور عتيان أبكر الذي أكمل دراسته في قسم اللغة الإنجليزية، ومحمد المكي إبراهيم، شاعران غريمان، تحت وطأة حتى التوله بالثافة، وتشدان آفاق معرفة غير متناهية، يهاجران إلى ألمانيا، ويتضيان أحراراً صالاً في وسط الكادحين الموزين، ولكن «قرب للنعم»، على صلة بشار الحيلة، ويعودان إلى السودان ومأثر الوظيفة التي جعلت محمد المكي إبراهيم الآن إلى سفير، من بعد أن طلب غفر أن يبل «حافات السنين الصائفة». ولكن التجربة كان لها فصل في شو نفاضة الشاعرين وتفرعها، وهما شاعران من أبرز شعراء السودان، ويستفرد لكلهما مكانة في خارطة الشعر العربي الحديث، يوم سيقم «وازين»، ويتراكم الماء للمهر سولاً، في جري واحد.

ومن ذلك الجيل، محمود محمد صفي، أمن بأنه سيكون نسيجا وحده، خارج الجامعة، فتركها ولم يكمل، وأرتاد عيال أن تندو متفلاً عتقاً في الخرطوم، وأدركته المعاناة التي تشمل في أيام «التبري» زيارة السجن في رفقة رجال الأمن، وقضاء شهور فيه عسيفاً عزيراً، وأدمن الكتابة الصحفية، لكن إيقاعها القاتل لم يطمس أثر الكاتب العظيم الذي يكتب النقد، وترجم إلى العربية، ويبرع في اللغة القصيرة، وفرغ من قصائد روايات لم تنشر، وفوز بحدوثاً باللغة الإنجليزية، ومثله عبد القدوس الحائتم الذي لم يكمل الجامعة في الخرطوم ولا موسكو، ولا لندن، قبل بوظيفة متواضعة في الخارجية السودانية، وعكف حل قراءات جمرة في الإنجليزية - التي يشاع أنه حفظ أحد معاجها - والروسية والعربية، وفي الفرنسية أيضاً. وإن صميم عود الخارجية، واتنني صفوة متفقيها مثل جمال محمد أحمد، الأستاذ الجامعي، ومستشار مجلة «حوار»، وصالح أحمد إبراهيم الذي يشبه وعشيان دقة في جيش المهديّة، حل مشارف كررى، ليس له راية معقودة باسمه، ولكنه يملو كل الرابات وحملتها، لا بد أن يكون عبد القدوس الموظف التواضع وفقاً في شمرخ مع أولئك النفر، وكلهم أكمل دراسته الجامعية ورعياً أرى عليها، وكلهم وزره وسفراه من العلية القابضة في قمة الهرم، لتلك الوزارة المستهية التي



محمد عبد الحى وتجربته الشعرية

«الشعر رزق من عند الله»

أحمد محمد البوي

تحل ألعم الكاتب في كل عصر من عصور الحارطوم، مثل السن
المعينة في دم أورد بلا أسنان لشخص جالس متدثر، السوراة
المتنخبة المتنخبة كالكليد الرومي، المعاطلة المربوطة المكن تانغا
حرانياً، تفتح ذراعاً للضباط إذا تكبر ثم الجيش، وأحاطهم إلى
العاش، ومن تزكيتهم الأحزاب والطوائف والشخصيات والحكومات
المسكينة المتسلطة. ولكنها لا تصرف عبد القدوس إلا مؤلفاً
صغيراً، إلى أن زهد فيها وهاجر إلى الخليج ولعب القدوس
مساحلات بقية متنوعة، تخرج فيها الملمات والأمكنة والمنفوس،
وتبني بمقدرة بادرة على التدفق والتحليل والعرض

إلى هذا الجليل، المتطلع في انشراحات بحون إلى عالم مجهول فياض
بالمثل، هو أسبق قامة من عالم الأندية بقية الحاريري، ويصره
الكلي، إلى هذا الجليل يتنحى محمد عبد الحلي الذي أن إلى جامعة
الحارطوم، في مطلع الستينات، وقضى عاماً كاملاً في كلية العلوم، في
السنة التحضيرية التي تتألف طلابها على دخول كليات الطب
والعبيدة والطب البيطري والزراعة، ثم مضى يده من الكلية،
والعلوم التجريبية، وانتقل إلى كلية الآداب، ليبدأ مسيرة جديدة،

تتعلق في رحابها الهواة بالتخصص، والمزاج الفردي بلهنة، وتتوحد
أجزاء قصة الحياة في بوتقة مشتمة متساهلة. وفي ظل هذه المواءمة
الشهيدة، تقرب خطوات الغنى في التصنع، وتبرير القضايا المارقة
لأساليب شخصيته، في جيله الذي يضم شخصيات على قدر من
التنوير، لا يتألم من قدرها أنها متوارية غير مشهورة، مما يمزج
لظهور للتخصص في حيز المكان الذي يتوحد إليه، الكلفة الذي
يلحق مظالم قاسية بالقطرات القليلة الغالية داخل أسوار، ولا شك
أن من مقومات ترويج الطليب صالح فاعله من حصار المكان

إن التحاق محمد عبد الحلي بكلية الآداب من بعد، هو صوة
الطائر والسندله إلى سره من بعد طول اختراق، وانتفاضة في
مصير النار منبثاً من جديد، بمعنى أن اهتمامه بالأدب - ونشاطه
الشعري مركز ذلك الاهتمام - لم يقد على هاش حياته، بل يقدو
قوام يومه. وكان الجليل السابق من الشعراء قد ولىج أبواب الشعر
الحلي، وانغاشت رموز منه في بحر الروافعة الذي يتدفق بحوية وقوة
حيثاً، ويؤول إلى مستطع فافر في حين آخر، ومن يطالع مجلة وصوت
المراة الحارطومية، ويظف عند الأعداد القليلة الصادرة في السنوات
الثلاث السابقة للثورة أكتوبر - تشرين الأول ١٩٦٤ سيجد عبد الحلي
الشاعر مساهماً بفصائد موزونة مفضاء في ذكرى استقلال السودان،
أكبر مهمه قدح ملوكوت الشعر من الحاراج، كالحرفة في جلباب
المشوريش، وهو لشاركة السياسية بالاستصاار للشعب. والتغني
بإيجاده، وربما سميت الفصائد على نحو إيماني للتعرض بالحكم
الصكري الأول، المحفوت من قبل الجماعة، للتمحي على الاستقلال
للوؤود بطارح الديمقراطية، وتكثيم الأقواء، ومنح الحرية إجازة
إبيلرية. وفي تلك الفصائد لفتت النبل في حال الصيرورة إلى كائن
تو لبه جسور. وأن الروافعة ميثورية في طيات الحركة الشعرية، فقد
أضحى الانفكاك من أسرها الغلاب، سياحة مضادة لانجذاب التيار
الذي لم يكن عبد الحلي يتخلو من مسوغات التساوق معه، ولهذا

نسمع في تلك الأشعار زينات من هنا وزندفات من هناك، وتبرز في
إحدى تلك الفصائد لسات دالات على شيء من شعر تاج السر
الحسن.
ولكن والتحق الشخصي في شاعرية عبد الحلي يتخذ مسة عنية
ثورة أكتوبر ١٩٦٤، وعلى وجه التوكيد والتحديد في الصفحة الأدبية
لصحيفة (الرأي العام) الحارطومية التي كان يشرف على تحريرها عبد
اليساط مصطفي.

في تلك الأيام عاد الشاعران محمد الكي إبراهيم والنور عثمان من
ألمانيا، من بعد الصعلة الثقافية، والتشيع بريح الشمال طازجة غير
مطبعة، وبريتين غير مستعازتين، صلتها ألمانيا حين ألقاها بعد
ارتطامها، وهما جويان من حائق، بصخرة الهوية، فيها ليسا
أوروبيين، وليسا من ذلك النثر الحاريري المصنود في اللؤنين، عند
الألمان، وكتباً شعراً معبراً من وقع لجامعة الاكتشاف وتكرار الانقياد
الملوجج، وتلأطاً خلاصة دعوة جديدة، انتصرت بين الناس باسم:

«الغاية والصهراء»، الغاية دالة على إفريقيا، والصهراء تدل على
العرب، وتلقف عبد الحلي الدعوة، وفندا داعي دعائها، كتب: «إن
خلاص الشعراء السودانيين السابقين غير خلاصنا، من دعا مهم إلى
حرية خلاصة كلخاسي، ومن افن في التغي بحية اسمها إفريقيا
السودا كالتيوتري، وأن الخلاص إلى جمع الأمرين، وبدأ يكتب
شعراً مثل «جنية الغاب وفارس الجراد الأصيل»، وبدأ يستحضر
الرموز الخاصة بالأمرين للشعرين ثم يسبكها، ونشرت الصحيفة
الأدبية أن عبد الحلي قد ألقى في أيلول السابعة لمرحلة «الغاية
والصهراء»، وهيمل من تمسكي لافسرة المتبعة، على أساس أنها
مرحلة معادية للبروتية مثل «الفتاح الحاربي»

ولحق أن مسألة الهوية كانت مطروحة، على نحو ما، في ديوان
الشعر السوداني، سبق أن تلبث محمد المهدي مجلوب عبد الزنج،
وحلم برياهيم، واستصمم صلاح أحمد إبراهيم بالرموز الأفريقية،
وأبروها في دوي قوي، بأوز في عنوان ديوانه الأول «هابة الأينوس»،
لكن النور عثمان أبكر حين تعلق عروبه من بعد في مقال، يرد عليه
صلاح قائلاً: «نحن عرب العرب».

وسبق أن ألم إليه الهوية المزدوجة التكوين فنان تشكيل مثل:
إبراهيم الصلحي في لوحاته. وتبين من حيث أصمت اللفظة الشعراء
الأندية، إلى الأس الإسلامي، بطابعه العربي الشعبي، فتمت في
شافية. وفي جيل سابق، دعا موسيقار مثل: إسماعيل عبد المنين إلى
والشعرزانه الإيقاع الأصيل الذي يوصل بنسبه إلى زرباب.

وفي فترة لاحقة، يكتشف عبد الحلي أن الحمية الكبرى للهوية في
السودان قد استغلت بالغالب في لندن، ولذلك في دراسة مختصة من
ديوان أصداه النيل ليد الله الطيب الذي يضم فصائد نظمها
الشاعر عندما كان يحد الحارطوة دكتوراه في الأدب العربي بلندن، في
الصف الثاني من الأريبعينات. وفي تلك الفصائد مثل: الغريفي
واضح، جمعه عبد الحلي نزعة زنجية، في الحاميات وعن نبات
الإنديز، وعن إحساس قوي بلبانها، مثل اللج، ذاب من بعد
العودة إلى الحارطوم. الصهراء.

قضية الغاية والصهراء، استمدها عبد الحلي من النور ومكي، ٤



أقبل في عبقرواته
وظل أسفا عاه
متصن

و«فصوص الحكم» لابن عربي. ولكن الرمز الصوفي في الشعر الحديث يستمد جلوه من أدونيس، ثم من الباتي في استخدامه رمز الحلاج مثلاً.

ومن حيث البناء، تشابه قصيدة «العودة إلى سنارة»، لقصيدة «الأرض اليباب» أو «الأرض الميتة» للإبوت. كلاهما ذات خمسة تكتيقات، وثلاث هوامش في آخرها. وكلاهما ذات اهتمام جم بأزمة الحوية أو الانتباه، واجدة في التوجه الديني حلها الناجح.

إن شعر عبد الحلي يسبق عندما يصغّر من كسر الاحتشاد الفكري، ويقدم غداة مصفى غير مشوب، عند عبد الحلي المغني ولكنه راسخ الإيمان بأن الشاعر الكبير يكون رجب الثقافة كداني، يمكن أن يحتوي صدره على معرفة عصره كالنبي، ولا يد له من أن يبلغ لشباب ذات عمق فكري، وعنده هاجس قديم، اسمه البراءة الأولى، أو براءة اللغة. أعاد صياغة الكلام بما يمنحه عمل حديثاً، وكان اللغة تولد من جديد بريئة طاهرة.

وبين هذين القطعين، سمت محاولات في الأفق، ولكنه الشاعر المغني الذي يحسن الأدب الوجداني الذي يسبقه عقولاً تلقائياً، بعيداً عن التقيد ورشح الجبين. وإله لسمعه في المقطوعات القصيرة، والآيات القليلة:

هذا زين قلم التجبر على التلال والأشجار

يخبرك ميث الربيع على الفئار

واعشق الملك والمداد / تحت سفوف النار / واقرأ

إلى حيا! / وهي إلى جسدنا للفهر

وبدأت حكاية الرعب الذي يربس في حجرة العصفور

وستبقى لهجة الشعر تجمت الفينة، في الدلالة على سحره من أجل بلوغ براءة اللغة، والشعر الصافي، وذلك الغرب من الشعر الذي يصيد غلاف الأشياء، وتركيب الكائنات، ومنحها أبعاداً أسطورية أو قسمة، مما يبين في احتشاد طائفة من قصائده بأسماء الطيور وغيرها من الكائنات البرية مثل الحشرات.

وهو قوي الإيمان بما يقدم، وبأن لكل شاعر ما يسببه القصيدة الكبرى، و«العودة إلى سنارة» هي قصيدته الكبرى التي يرى أن الناس لم يقدروا حق قدرها في السودان. إلى أن جاء غير من عارج الحدود، يعني ولسلي الخضراء الجبوسية، التي كتبت دراسة مطولة عنها، وكانت يومها تدرس الأدب العربي في جامعة الخرطوم. ومن جانب آخر استغرقت القصيدة، عندما سعى إلى استعادة رمزها واستحضار شخصياتها ومصطلحاتها وطرقاتها في التسور والتصيير، إلى حد ذوبان البردخ الفاضل بين الشاعر والصوفي، والانتقال من الشعر المتعلم للوصفية، إلى الصوفية نفسها، فأطلق قوله المشهورة «الشعر رزق من عند الله»، ووزعت قصيدته ومعلقة الإشراف المطبوعة عام ١٩٨٥ طبعة خاصة، من قبل مصلحة الثقافة إلى توليه إدارتها في أيام الاحتفال بالمولد النبوي في ساحة العاصمة. واستنصم برأيه في أنه أول شاعر حديث أعاد كتابة اللبج النبوي. وعندما نشرت نازك الملائكة قصيدة في اللبج النبوي، في مجلة (الشعر) الفاعرية في أواخر السبعينات، رد عليها في

نمجاً على مؤامراتها، مضيقاً إليها، وربما ظهر جرح لاستكثار بها، وإن يكن أمل الأصوات المروية لها.

وفي ظلها، كتب عبد الحلي، قصيدة: «العودة إلى سنارة»، بما عراها من تعديلات مستمرة، إلى أن طبعها في كتبه، على أساس أنها قصيدة طويلة. وفي الطبعة الثانية حذف بداية التكوين الأول الذي يمثل مطلع القصيدة. للحمية الروح، وهو نواة القصيدة للعدلة، وأكثر أجرائها نصاً بالحمية، ينسب في تدفق متواصل بلا

رؤية:

حين أبحرنا إلى سنارة عبر الليل كانت
شجرة المنارح تهب بريح قادم من
جزر اللؤلؤ، وكان الكروان الرجائي يغني
في غصون الشوك صوته
(كان غناء على شرفة ترهاقاً قديماً)

ونصدروا غلظ صور الغاب والصبراء كانت
نبح حبل. ها هي البوابة الأولى
يتابع حل الجدران، متدبل حليه / من دم المدراء ووجع
... دموع قديم، وتقرش ذخيرات، وروزقاً هشوف، ورماح

أبوس
كان حلياً أن نرى البدء وميلاد الطلوس .

ومن ثم يطرق أبواب المجالات كالأدب، حتى إذا ما تجرّع وتبلد درجته الأولى، وانبعث إلى برهطاً من قبل قسم الإنشائية بجامعة الخرطوم، يتسنى له أن يطرق أبواب المجالات الفلسفية، المجلة (نرس) (محوار) و«موقف» ومجلة (المجلة) الفاعرية، و«اليان» الكويتية، و«العرف» المدشقة.

هذه المرحلة من شاعريته عبد الحلي، تستغرق فيها الرموز السودانية المحلية والأفريقية والسلمية والبونانية، ويسمى هو والمرحلة الوثنية ويبدو أن لو تالي له إسقاطها. وقد اجتهد فعلاً في إسدال ستار من الشبان على قعر غير لجليل من الفصائل المنشورة، ربما لأنها لا تفلل شاعريته بألفها الجديدة في مرحلة السبعينات، وربما لأنها تشف عن غضب لملارات، لجمل صوت الصالفة متوارياً وراء السباق مع أنماط أداء خاصة بشعراء مهمين.

وهناك تتجلى ميزة ملازمة لآرائه الشعرية، هي الإصرار الشديد على التجبر، بطرق دروب جديدة ومجاول، وتجربة أنماط متنوعة، والإلحاح على مداومة المحاولة، قد يكون واقعياً في اكتشاف نفسه، واستخراج أفضل ما عنده، والظهور على ما هو جوهري أو لؤلؤ وطبعه في عمله، وقد يدل ذلك على قلق تجرته التي عرفت الحركة، ولم تعرف الاستقرار.

ومع ذلك، هناك ملاحظ من تثار، غير خافية في شعره، تدل على صلة قوية بشعر خليل حاوي والبياتي. وتبدو العلاقة أمتن بشعر أدونيس. ونعصب اهتمام عبد الحلي بالصوفي المغربي، وإبائه إشارة إليه في قصيدة «العودة إلى سنارة»، وقد بدأ من إشارة سابقة في الزمان، إلى المغربي، ورويت في ديوان أدونيس. ولكن شاعرنا يطور الاهتمام بالرمز الصوفي، إلى حد المكثف على «التصوحت» لكتابه



عند تال بمقال عارم، مستكراً عليها إنكار فضله في الرياسة، بنسبة الأمر كله إلى شخصها، وأنها تعرف سبق عمله وأوليته.

وهو يعرف أن للشيخ الشبوي منحى شعري ما برزت نأوه، ولا كانت عجلته من الدوران، ففي كل زمان ينضج أناس مختلفون بهارسه. ولعله يريد تناوله أو اتقائه بناءً استصواباً في الشعر الحديث، بحيث لا يقتصر الأمر على المؤتى الديني العلم. وأحبب هذا من مظاهر ذوبان البرزخ الفاضل.

٢

التحق محمد عبد الحلي بجامعة أكسفورد، وأعد أطروحة دكتوراه في الأدب المقارن تحت إشراف د. محمد مصطفى بدوي، تناولت الأطروحة والتقاليد وأثر الشعر الإنجليزي والأمريكي في الشعر الرومانسي العربي. وبعد أن فرغ من إعدادها، وشال الدرجة العلمية، نشر أجزاء مما بالغة العربية - ترجمها بنفسه - في مجلة كلية أدب جامعة الخرطوم، ومجلة (التفاحة) السودانية الخرطومية، إلى جانب كتب صغير طبع في القاهرة، ونشر مقالات من الأصل الإنجليزي في مجلة (الأدب المصري) Journal of Arabic Literature إلى الخ إلى جانب كتب نشرته جامعة الخرطوم، وتسق مؤخرًا نشر لب من الأطروحة في كتاب قدم له د. محمد مصطفى بدوي قائلاً:

وإن المؤلف - وهو شاعر عربي - ما أشاح له أن يمزج بين الأجناس الشعرية الإنجليزية والشعر العربي، مما أشاح له أن يمزج بين الأجناس الشعرية موضوع دراسته بكثير من الشغافة والتفكير.

• ومن أهم القضايا التي عرض لها في دراسته الأثرية حدود معرفة الشاعر الرومانسي العربي بالشعر الإنجليزي

• لغة الشعر العربي الرومانسي، وأهم رموزه كالليل والالهة الوثنية وما يسميه «البوثة» والبنفسج.

• الهوية الرومانسية: المدرسة الشيطانية والفرس الشيطاني.

ولأنه يعنى بأثر الشعر الإنجليزي والأمريكي، في نتاج طائفة من الشعراء المعاصرين، فتركز في معظمها على شعراء المهجر وأبولو والتالوت ما اصططلح على تسميته مدرسة الديوان، أي شكري والملائي والعلف، فقد استطاع أن يضع يده باعتدال بديع، في لغات ثقافية، على أصول مقولات وروى كثيرة ظهرت بالعربية، وأن يبرها إلى مقابها في اللغة الإنجليزية عائلًا

في مدرسة الديوان، يعضي معرفة شكري بالأدب الإنجليزي، ودراسته للإنجليزية في جامعة برطانيه، وصلة أي شادي بالأدب الإنجليزي وإقنات الطوبى في برطانيا. أما جماعة المهجر كجبران وإلياء ونعيمي، فقد عاشوا في بيئة أميركية والتصلوا بالشعر الإنجليزي والأمريكي عن كتب.

وتابع حركة ترجمة الشعر من الإنجليزية إلى العربية، ابتداءً من شكسبير، والذي لم يتعلم على يد أحد، وأنه يعتمد في نفاذ بصيرته على التجربة، لا على قراءة الكتب إلى البوت، عبورًا بجلتون وويتان وشلي وبيرن وورثروث. الخ.

وعنده أن جبران ورثها تحتاج إلى شكل، وأنه وجد الشكل للنسب في لوحاته وأن ألبا أعلق للمهجرين بثرات الشعر العربي، وجبران وإغن الصلة بذلك التراث. ويرى في العقاد شخصية جونسونية الطابع.

ومن معالم الدراسة: الفصل الذي عقده لترجمة الشعر الإنجليزي إلى العربية، ترجمة شعرية، وأثر ذلك في ولادة لغة الشعر العربي الرومانسي وتطورها.

ووقفته عند الرومانسية التي يذهب إلى أنها أملت الحداثة الجمالي عمل الدين، ووقفت قولاً بأن الفن دين، فاعلم بأنك في داخل التقاليد الرومانسية. وما سبه «الصورفية الجمالية» من أن الصورية تجعل الله مركز الدائرة، والرومانسية تجعل النفس مركز الدائرة، إنما إعادة خلق الحقيقة الموضوعية، فالرومانسية صوبية ترى أن الأثر يأتي من داخل الشعور الإنساني، أو العقل أو بالأحرى اللاشعور.

ومن ذلك، وقفته المهمة عن شيوخ مفهوم «النبي» بين الشعراء الرومانسيين العرب، الشاعر - النبي الذي يرى ما وراء حجب العيب عند الناس، والشعراء سلاطين العالم الذين يقتبسون من السماء، عند العقاد والنبي، نبي جبران، وقوله على محمود طه عن ميلاد الشاعر قلبه بي، فضلاً عن إشارات عميقة لدى النجاشي والشابي. وعلاقة ذلك بالليل الذي تولد فيه الأشعار، ووقفها عند قصيدة باريك الملائكة التي عليها

وفيما فصل بين القصصين الفترتين بنظر جديد وسعيد، أن المحبوبة التي تحدث عنها كل أروك الشعراء، هي عبوية متخيلة، إنها رؤيا، مثل بيتاس حبيبة ذاتي، المحبوبة الرؤيا التي تخيلها الشاعر في ذهنه، التي لم يخلق لها شيئاً لها في العالم، هي ملاك حوله هالة نور، مثل ماجدولين المفلوحي، ومثل حبيبة الشابي، لا يبعدها الشاعر، وإنما يبعد إلفه:

ما أبسة السور إني أنا وحلي
من ربي فحسب روعة المسجود

ويقوم الحبيبة - الرؤيا للمسجود صلة بالمحبيبة ذات الأزهار، والعالم السحري الكائن وراء الحس.

إن هذا الكتاب سلامة جديرة بأن تترجم إلى اللغة العربية. وكان المؤلف يرى أن يقوم بالترجمة شخص آخر.

ويتبقى كلمة إنصاف هنا، في حق أطروحة عبد الحلي، لا مناص من إثباتها، لأن السيدة جيهان السادات قدمت رسالة ماجستير إلى قسم اللغة العربية، بجامعة القاهرة عن أثر: شلي في الشعر العربي الحديث، نشرتها من بعد دار المعارف في القاهرة، في كتاب، مؤلفته وجيهان صفوت رؤوف.

وفي الكتب المطبوع إشارة واضحة إلى أنها اطلعت على أطروحة عبد الحلي التي لم تكن يوفت مطبوعة، ولكن لأن رسالة جيهان تتعلق بعصل واحد في أطروحة عبد الحلي، يمثل كل مادة رسالتها، فإن ذلك الفصل قد طبع في مجلة (الأدب العربي) بالإنجليزية، قبل أن

شاعرية
الحي تستغرق
في الرموز
السودانية
المحلية
والأشراقية
المسيحية
واليسوانية



تشرع جيهان في تسجيل بيتها، واستدرك عليه ماهر شقيق فريد في مجلة (الثقافة) القاهرة أشياء قليلة

وما فعلت جيهان أو بالأحرى، كان صنع الكتاب المنسوب إلى السيدة جيهان هو أن يأتي بنص قصيدة شلي في أصله الانجليزي، ثم يورد الترجمة العربية، أو المترجمة العربية، تقرأ وشعراً، ويطلق عليها مهنياً باستفراغ مواضع خالفاتها للنص الانجليزي. وكان عبد الحلي في فصله قد صنع بيلوسوفاليا، شملت الترجمات العربية لقصائد شلي، موضعاً مراعياً تلك الترجمات في الكتب والنوادي، فكان أن وجد كتاب جيهان الصيد المسكين مقيداً وما صنع شيئاً سوى تلك التعليقات التي استغرقت جل الكتاب، ولكن الكتاب المألوم يبدأ بالاتفاص من جهود عبد الحلي في أطروحته كلها: أنه لم يفعل شيئاً، وأن أنطالط الطريق، وأنه ما أبصر الجوانب الجهرية، مما يقع في بصمة السيدة التي نسب إليها الكتاب أو الجحاسة تنابلة السلطان المين يشاع أنهم كتبوا الكتاب للسيدة الأولى، وتالوا الأروسة.

لقد أفاد الكتاب من الرجل المسكين المرزوء بحصار للكتاب، ثم عفى به.

الرجل المسكين، الشاعر الذي يفتقر مقولة يوسف الخال هو أن يكون الشاعر الحديث قد كتب رسالة علمية - مثله - بلغة أخرى غير العربية.

٣

إثر عودتي إلى الخرطوم عام ١٩٧٣، وشرع في أدائه عمله التدريس الجامعي، بقسم اللغة الانجليزية، انخرط في عمارة نشاط ثقافي لا يفتقر، بحسب طموحة مخططة. قدم برتاجياً بالإذاعة السودانية عن الشعر الافريقي، انشغره من بعد في كتاب مطبوع وأقنعة النبيلة تكلم فيه عن طائفة من الشعراء الأفارقة، تناول فيه سيرة الشاعر وعرف بشعره، وترجم لمناخ من شعره مع شيء من التحليل.

وأخرج مع يوسف عابدين للملحق الأبي جرميلة «الصحافة» في منتصف السبعينات، ولم يستمر أكثر من أسابيع قليلة، توقفت بعدها عن الصدور، وإن خلقت فيه ملامح تجربة لا بأس بها.

وحضر مؤتمرات أدبية في الجزائر وبيضاء وسيروت، حضر في بيروت ندوة شعرية، وقال إن جمهور التفتوت الشعرية في بيروت لا يأهون للشعر، إلا بقدر استشارة ملابس الشاعر لأبصارهم، ولأنهم لم يروا عنده أي مبالغة في الزي، ملابس بسيطة خافتة، لأنهم لم يحسنوا سباسبه ولم يفهموه، ويقولون إن جبرا إبراهيم من بين الحاضرين، هو الذي تولى تعريف الحاضرين بقيمة ما أقدم إليهم، وفي العراق قابل سمدي يوسف. وكان يقول عنه إنه بسيط وأصيل.

في ذات يوم، من هذه المرحلة، تولى عبد الحلي منصب مدير مصلحة الثقافة السودانية منتدباً من الجامعة. ولعل قبوله بالمنصب يعكس الظلم للصلح الذي يحتاج الضيف العراقية في الانتظار بمكانة النشاط الثقافي، من هامش البيروقراطية إلى مركز الدائرة.

يسمى شعره
عندما يصفو
من كدر
الاحتشاد
الفكري

وكان أفضل إسهاماته التي تستمد له وستقرن باسمه، هو تأسيس للمجلة القصصية: (مجلة الثقافة السودانية) بترعها المجادة واستقامتها وصمودها من بعد حياً، ثم تعاودتها الأبدني، تتحرجت إلى السعور، وتخطت لما جئت عليها اللزونات السياسية للأقدنية، فهي فترة يتولاها اليساريون ليرصدون أبوابها في وجه غيرهم، وتأتي فترة يتولاها الإسلاميون فتكبد لغيرهم، لقد راحت ضحية صراع سخيف، وصارت أداة لحجب النثر عن بعض الكتاب، واحتجبت من بعد، وماتت بعد أن تخطت، وإذا بهت لا بد أن يضاف إليها (أسماها عبد الحلي عام ١٩٧٥)، ما أجودها أن تبعث من جديد.

ومن منجزاته، فهاب الجوازات التقديمية إلى بعض من يستحقونها مثل عبد المجيد عابدين، وكانت الرصولة والبراعة من جرعة المثاقفة أو للمارضة النظام، معياراً شائباً لنجتها، ولهذا السبب حجب عن رجل مثل: علي الملك.

وفي عهده طبع مصلحة الثقافة كتباً، من بينها كتاب لوزير الإعلام يومئذ، هو مقال مطول يعرض مذكراته عن فترة دراسية قضاها في أوروبا، زار خلالها إسبانيا، فكان أن أكثرني الاستفهام بقتصر زيارته في الأندلس، وهو كتاب بالأس لا يحوي من الدناخل سوى نشود من الكلام المسح العادي.

ثم عاد صاحبنا إلى الجامعة فالت يوم، عندما عرف أن انتدابه قد انتهره، من الشرارة الاعبارية للإذاعة!

٤

استغرقت هوم شئ، أعرج الأعمال الثرية لتجاني يوسف بشير في كتاب، وإن كانت تجربته مع كاتب هذه السطور لتحقيق شعر التجاني قد تعارفت، وتعمقت، وحاول صنع اختبار شعري يشمل لمناخ من الشعر السوداني الذي كان يفتق أملم بعض رموزه مثل العباسي في قصيدته سائر، واستهواه شعر عبد القادر مرسل، وكتب مرة في مجلة (الخرطوم) مقالاً ضائفاً عن ديوان ونار المجانيب لمحمد المهدي مجلوب، وقال فيه: إن المجلوب لن يقول بعد ذلك شيئاً، وترجع من بعد من ذلك الرأي، لما تولقت صله بالمجلوب، ولكنه مصيب في ذلك الرأي إلى حد، وترشحت علاقته بالمجلوب.

وأحب شعر توفيق صالح، واهتم بالفن التشكيلي وتسلق الموسيقى، وكان عراساً مؤنس المجلس، مقلداً على الناس في حمية. ويستقبل العالم دوماً ذاكراً كما يقول هو في قصيدته.

ثم دحمت العلة عام ١٩٨٠، حين تمت يله ورجله، ثم أقعدته في كرسي متحرك، صار تقو مقام أغنت جسده، فكأنها أضحت وهجا على نفسه الثالثة، وأزوت بالعزم شكيمة صلبة، كانت حياته في السنوات الأخيرة أهزوجة متسالية بالتناوب والانتصار، همة عالية، وروح وشابة، وصفاه مرح، وأصرار جم على المصاروة والمسالحة، عندما تلاقيا قبل عام

متعددا. □





الله في زمن العنف

محمد عبد الحسي

تلتفت حول أرباب الفكرة ألقى لغة البريق
ويمرّق السهم الذهبي خلال الدهن في غلامه العتيق .
وحينما تقجر الصاعقة الحمراء
من اسمك المشحون فوق غابة الروح البدائية
تنفلت الذئاب من أوجارها عاوية
وتسقط الطيور من أعشاشها في جنة الحريق .

(٣)

يخرج بالسه
بريشه الناري من سبلة
حيك شكلا شرساً يفحم ليل حلمي
عزفاً في حشد المياة
يزلزل في دمي :
لست بريئاً ليلاً ولست عاطفياً
يحني، يحني، الذي يحب فيا،
جمال شكل النار والصفر الكواكب . □

(١)

■ الله كنّ لي مركزاً للعنف واستعارة
تلبس في لغتي شجيرة شائكة،
تفجر النيران من فروعها
إشارة ترجي،

تغذّب به إلى العل
لغياً إذا ما فشتها في آخر الزمان
في زحف عقلي ولساني ليلة وقيلة،
عبر حدود الشك والأمان
للخطر الكامن في مستعمرات الكبرى .

(٢)

الله
اسمك في قلبي وحولي غابة أخرى
يقفز فيها الفهد في دغل الدم الداكن



جدار الصوت مونو دراما شرقية

بندر عبد الحميد

فرقت لمرصتها.
(يضيء إلى طرف الغرفة ويصرّ صه قذيفة لم تنفجر) هذه القذيفة زارتني أمس ليلاً، ولم تنفجر (يتحدث إلى القذيفة) حبيبي القذيفة (الأنثى)، كنت أسمع صوتك دائماً، وأسمع أصواتك دائماً، ولكن هذه هي المرة الأولى التي تلتقي فيها وجهاً لوجه وجسداً بجسد، وأنا لا أعرف لمساقاً لم تنفجر، وإذا كان لابد لك من الانفجار فدعينا نضجر معاً، ونختلط اختلاطاً معاً، فأنا معجب بك، ولكنني لا أعرف ما أسكن، أو من أي عيار أنت؟ ثم ما هو وزنك، أيها الشابة الحارقة الحارقة المحرقة.

هل أنت موقونة، لم عاظمة من العمل مثلي؟ إنني أشك بك، وأشدّ شكّي، في مثل حالتك بصير الشك واجباً، كان الراعي يعيش بين الجبال وسعدنا، صرنا نهدد الراعي وعزّاتة، ولم يبق في الجبال إلا القليل من الرعاة، البقية صاروا في الميليشيات المسلحة، وما أكثر الميليشيات، وما أكثر الصحابيا والرهائن... هرب النصوص من السجن، واستولوا على أكبية مجهزة، مثل قنبري، ورواحوا يسلبون الناس ويخطفون الرهائن باسم العدالة الإيقية أو البايوية، حتى أنا أستطيع تأسيس ميليشيا واحتجاز رهائن من كل الجنسيات هذه فكرة شريفة ولكننا لا نتناسى، كيف سأعظم الرهائن، وماذا سأقول لهم إذا طلبوا مني فتجان فورة في الصباح؟

منذ شهرين زودت الطبيب النفسي في حارثا، كان يستعد للخروج من عيادته ويخسر جيبه بالرصاص، قال لي إنه يستخدم السلاح للدفاع عن النفس، فضحك وتلفت له: حتى الدبليات والطائرات الحربية التي اجتاحت مدبنتنا قالت إنها في مهمة دفاع عن النفس؟

شكوت له من الأرق، فضحك، وصرّ رأسه، وقال: إن الآونة لا تفتني، ونصحي أن أفعل كما يفعل، قال: يمكنك أن تقف برجل واحدة، في مواجهة الجدار، وترفع وجهك للأعلى ويضحك، وتردد بشكل مستمر اسم «عربسات»، حتى يضيء عليك من النوم.

الحقيقة أقول لكم: إنني أزداد صلابة كلما أزدادت متاعبي، وأنتص نفسي دائماً بالضحك، أصبح إن ما يجري حولنا مؤلم وقاس ولا إسناسي، إلا أنه مضحك جداً (يفرق في الضحك) وفي المرة الثانية شكرت الطبيب من لغة النون، وأنعبد الشبهة، وفرط الشبهة الجنسية، فضحك وقال: معلوم يا عمي، هذا شيء طبيعي، ولكن مشكلتك لا تحتاج إلى طبيب وإنما تحتاج إلى جنرال. (يخجل القميص القديم من رأسه ويرتدي قمعة جنرال

الوطني، الأس الفلاني الأمن العام الجنسي) يتخط الكليات والمحرووف ويقتد السيطرة على السطّ (الصحيح) لكل مواطن شعار، لكل مواطن خازوق، لكل مواطن قذيفة، وأنا عظموف بالذات الكيرة، حتى يكرس الحجر، ويتشف البحر، مرة كنت لزور أسد جبراني، جلست على الشرفة أحسني القهورة وأقرأ أخبار الكيفيات العربية، وفي لمح البصر مرّت رصاصة طائشة، كالت الجبرية وهي في يدي وكسرت فتجانب القهورة، صرّت أنصحك وأصيحك (يذيع في حالة من الضحك المسيء) اعتدنا على رائحة التفريخ صيارت مظهرا الخرجية صلباً لكن كلبتي في الجحشا تحطم

صحيح أنني عسرت أشياء كثيرة مثل أي مواطن، لكنني لم أنسر حربي، بيني وبين العالم الخارجي جدران سميكة، لا أحد يسمع كلامي أو ضحكي أو صراخي (يسمع صوت قطرات الماء فوق طشت كبير) حتى صوت الله يتحول إلى أداة للتعبير، ومع ذلك فأنا عظموف لأن الماء يتخط عندي دائماً، وكل الناس من حولي يخشون من قطرات الماء، يألون يا حولهم المجرسة بالمشط والمخوف، أسباتاً يكاد الله يفرغي، وعلى كل حال لاأني اشتريت تابوتاً، ويمكن أن يتحول إلى زورق، مثل سفينة نوح التي سمع بها كل الناس، ولا يمرعون موفها.

العراق والبكاء حصل مشروع، حتى صواء اللذباب هو عمل مشروع، فاللذباب لا تطلق النار على الناس، وإنما تعوي (يفلق حواء اللذباب) لم تمد فكرة الموت فحشاً، الموت الفردي والمجاعي صار مألوفاً، التسمم بالغاز أو المواد الكيميائية، التسمم بالأكتر الدرامات القروية، التسمم بجنون الحرب والشعور بالمظنة والتصور، الجنون ضنون ونحن نغارس جنون الحرب دون هدف واضح، حتى صرنا نعيش بقوة الدلع اللذالي، مثل السفن الشراعية التي

■ (يسو نصف متهدم، مضاه يسانوس وشمنة، وعلى الجدران صور من مجازر والتجارب مختلفة، وصور أخرى لئساء ورافقات شبه عرايات، وعلى السيرر البسة وكتب وصحف، بينها تراكيم فوق الطاولة بقايا مبيعات ويصل وخيز، وأبريق شاي ومذراع يعمل بالطاقة).

يتخلل سرحان وهو يرتدي البسة مزركشة، ويلفد رأسه بقميص قديم، يتسم وهو يقرأ في جريدة، ويتنفض حيناً يسمع فجأة صوت تذبذبة عابرة، يصوي الجريدة، ويصرّ رأسه، ثم يهكي) هذه قذيفة جديدة، لن تكون الأخيرة طمأ، كل قذيفة مجهزة، وأنا معجزة، لأنني عشت برين على هذه القذائف ولم أمت حتى الآن، لقد انتعده الجنسيات، من كل الجهات، وأنا في الوسط، وهي تصير من فوسقي إذا لم تحطمي المهدف وتختصر الطريق.

كثيرون من أمثالي ماتوا ولم يندرو قهراً، وآخرون هاجروا وراء البحر، وآخرون يترددون في الشالي وهم لا يعرفون لماذا انتصبت على رؤوسهم كل هذه القذائف؟! صار البلاء كله مثني، والنتح كربية. الدبليات مرت من هنا نبحث عن، والطائرات الحربية تعبت من القصف، واستراقت جدار الصعوت، والسيارات الأنثية انفجرت، وأنا في هذا القبر المسحور، لا أهاجر ولا أموت.

الحقيقة أقول لكم: إنني لا أعرف هل أنا بطل أم مجنون؟!

(يسمع صوت قذيفة أخرى) هذه من صبار وسقطت في الطابق الرابع من الشارع الثاني، ليس في هذا الطابق أحد، كل من بقي في هذا البناء نزل إلى القبو (يستدرك) لكن ربما انزلت القذيفة فأخلقت باب القبو، احتمال ممكن، كل الاحتمالات ممكنة، في هذه المرحلة الصعبة من حياة الأمة، من الخليج إلى بحر الكلب، كلما كثرت الشعارات كثرت الحمازين، شعارات قديمة وشعارات جديدة (يضيء) الأمن القومي، الأمن

وسيرة جنرال بيناشين مهلهلة، ويغلد مشية الجنرال، ثم يقرق في الضحك).

كما قلت لكم، أنا محظوظ، لأنني أمشي قريباً من لطف الأحمر، الذي يسمره لطف الأنصر أحياناً، ولهذا فاني أتلقى كل أنواع القذائف، من كل الجهات، قذائف نادرة، مثل الحيوانات البحرية، قذائف قذعة، وقذائف متطورة، بلوزان وأشكال مختلفة، على كل حال لا ينجي الحديث عن القذائف أكثر من الحديث عن الناس، ولو فسرنا الأمور على طريقة فرويد فإن القذائف ستكون رموزاً جنسية للسلطان التي تطلقها، حي لو كانت من حزب الشيطان الذي تنهمه دائماً بتخريب ضالارتنا بالأغراءات الجنسية، (يعصرخ) إنها تقرب، جاءت (يسمع صوت قذيفة واحدة) نترنم بجدار، تنطفيئ الشمعة، ويصرصره القذليل، وينطح السيد سرحان أرضاً، وبعد الحطبات، ينطح، وهو ينطح عن وجهه آثار الصدمة! إنها كبيرة جداً، أكبر مني، إنها تعادل عشرين ألف رصاصة، يمكن أن تقتل عشرين ألف إنسان مثلي، ولكنني محظوظ دائماً، لأنني لم أمت برصاصة صغيرة أو قذيفة كبيرة مثل التي وصلت الآن، ولم تنجبر، (يعني إلى الزاوية)، ويهده وهو يمشي طويلاً! إنها كبيرة جداً، أكبر مني، إلى حد أنني أكره الضفر، ويعطى النار، ويسحب الجليد، ويترق القليل من القذيفة قبل أن تسقط، فاما معجزة، وهذه القذيفة الحسنة معجزة بشكل مذهل، ومذهبة، وينطح إلى جانبها بشكر عاطفي) نستطيع أن نتجبر الآن، ليس عندي ما أخاف عليه بعد الآن، تحققت كل أحلامي بالدمار، وأنت حي الجليد، بعد موت حبيبي، أنت أكبر وأجمل قذيفة وأنها في حياتي، أنت ساحرة، وأنا ساحر، أنا محظوظ، لأنني التقيت بك، أنت حي ومستقر غيري، لكن أين جناحك يا عزيزي يا قذيفتي الساحرة، وأمرؤاً أحلامي، لا تأسطين أنت متشبهان؟! أنت مستطيلة وأنا مستطيل، لك رأسي مذهب وبني مثله، كلانا ليس له هدف واضح في هذه الحرب، وكلانا يتم بشكل أنفي، ويمكن أن يتجسر في أية لحظة، لكننا لا نستطيع أن نغير لأن أجنحتنا تكسرت، وقد تبدو حالتنا مضحكة كحالة الغزل والنملة.

أحسرت النار كل الأشياء الجميلة التي نحبها، الوسائل الغرامية والكتب والأفلام والأوراق المثقلة الحسنة التي لا نلتكرها.

الروفاق البدني بعد الحرب الساكنة والحروب الباردة شيء مهم جداً، لكنه قطع أملي بالوصول على الرؤوس السوداء التي أفتق الرقائق السوداء ولولاد عصا الأمريكيون على ألتافها. كنت أريد أن

أجري حواراً مع رأس نوري، لأن الحوارات في بلانكا مقطوعة باستثناء الحوار بالمدفعية الثقيلة والقنص والبصق والخطف والتعذيب والترغيب والترهيب والحوارات التي اعترضها السلاطين المتباطون وطورها السلاطين العرب.

يعطش الناس والمياه الصافية تصب في البحر، ويعت الناس سرّاً وخزائنات الوقود تحترق، وكل شيء أزهر يريد بناء إمبراطورية في مرطب عترة، وأنا دائماً أقول: الحياة قاسية جداً، الحياة جميلة جداً، وهكذا فإن أروع الأفكار الخنوية على الناس، وأقوى الأفكار قذائف موقوتة، فاحذروها، واحذروا عنها، اننا نلوح بالتفريط، ولكن علينا أن نضحك، (يتوقف وينصت مستغرباً) ماذا أسمع؟ هل دخلت القذائف للبيئة، عواء، عواء قذاب، هذا يعني للبيئة غالية من الناس، هاجروا كلهم، وبقيت أنا والقذائف، (يعصرخ بأعلى صوته) للقذائف لا تطلق

النار، القذائف لا تطلق النار (يسمع دوي قذيفة، فيرتجى أرضاً، ترتطم القذيفة بجدار البيت، فيعطى القاتوس، ويستم القيو قشماً، يتمثل في العتمة، يشعل دود كريت ويغني القاتوس) يبدو أنني كنت أتحيل عواء القذائف (ينظر من مدخل البيت، يستطلع ما حدث) هذه قذيفة أخرى أغلقت مدخل البيت، وتحول البيت إلى قبر واسع، وهذه نتيجة طبيعية لما يحدث من حولي، فإذا أردت أن أمشي فمضاً إلى أحضر الركاب بأطافيري، لأنني محاصر، مثل أي مواطن، وإذا كانت الحياة توشك أن تنتهي فلماذا لا نسدها بقذيفة داكنة، لماذا لا نرقص احتفالاً بجيها الذي يغيب!

(تدوي قذيفة أخرى، في الوقت الذي تنجر فيه موسيقى صناعية، يرقص سرحان بشكل موسوي محموم، ثم يتهاوى قليلاً قليلاً ويخضعن القذيفة الأخيرة). □

النص السري

حسنة المصباحي

في الأماكن المحرمة. ناقضت كارلا الهولندية حين إليها من الخلف. اشتهاه ينسأ الثلج ينسلط في الخارج. غداً مائة مئة ينقل فجأة من القميص الخيري. أساطير لندن القديمة في كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي. فصل السيف والقلم في كتاب المقدمة لأبن خلدون. روائع الأجساد بعد الحب والزوج حين يزهر في جنان حاسب الصوت. رغبات شيخ في القاتين أمام ندين يتنوان يبط. ضحكات الأطفال حين يدهلخون. طرائف جماعاً والآن بعد الصمد. كتاب الأضلاع في علم الكعاب، للشعخ الغزالي طيب الله ثراه. الحفاد في أقدام صبايا القيروان. احفاد الجبال على أنغام الحادي. شقة النطق الأخيرة. خوار الجبول حين تعود الأمهات. مغالطة النساء في شرح أبي زعما البولي. روائع الأكباش في نصول الحب. نشاء الحروف ورائقة المهر لحظة الميلاد. مهمة تانتا الحمراء حين يلعبها الجمل الأحمر. لغاني ابنة عتي حية قبل زواجها. غياه خيال الحياتي وجين عبد العزيز بن عبد الله شهر والذكر... كل ما أعرف ولا أعرف. وكل ما نقت وما لا نقت. وكل ما شمت وما لا شمت. كل هذا لكم في مطلع عالم الجلود! □

■ كزاييس الزنوج. أمالنج الهند الحيز. أقاتي البيلو الراجلين بشأ عن الريسع الأبدى. مؤطرة مشيرة في بطلون (جيزو). محاسنات الحسانيك الكبار: الله، أوليس، تباط شرأ، السندابك ابن بطوطه، كريسوف كولومبس، اوتو فريبر، جون جين. . . الجملة الأخيرة، في نص يكتبه معتوه. فم صبة متفرج قليلاً كما لو أنه يتأهب للحادية. . . [. متوتر. أغنية راع يبعث من الحب في الأحراش الوعرة. السهول الفيرونية تحت أمطار الحريف. ميون القاسيات الماشقات من وراء الشناثيل. ينابيع الجبل التلياسج الأفريقية. قصب حار تصطب في يوم ربيع. حوافص مقيق ماجلان محيرات باقار. أبقار الهند للقدسة. يد ناعمة وملهقة تداب [. . .] بيكي من الرغبة أو من الوعدة. حكايات الرواة الفقراء في ساحة وجنح القنساء. مضاجعة الأسيرات والمشقات بالخلقة. قبلة في الموضع الحساس. التوم تحت زينة والجمل، في يوم من أيام ونوسو. روائع الطعام الذي نعتد أي في رمضان. السمك الشوي في شقة والويسفور. حكايات الطيب الدهياري عن عام الجراد والجرقان. مضاجعة بدوية تحت القمر للكتل. بذر صغير ونسي على شقة والسنة ذات يوم بارد. زجاجة تيبه ألتلسي



اميرة بحنين رجل

دانيال صالح

■ الفرقة ليست مقفلة تماماً. افتح عيني بحذر. ذلك الضوء الأبي من لا مكان يعمل الليل. ينبع من قلب الأشياء وينساب بخفية.

حولي المصباح على الطاولة الصغيرة، جهاز التدفئة، الكرسي الوحيد، قطعة الأثاث المستطيلة الواسطة، كل هذه قابعة في امكنتها، تنتظر باستمرار. ليست في أي وقت مألوفة تماماً ولا مستقيمة تماماً. مفرد حياتين مختلفتين في الفرقة ذاتها. انظر إليها بقلق بدون أن أدير رأسي، فظن عيني، كي لا تنبه. لرفع اللامعة حتى ذقني وأتكور على نفسي في الزاوية الأشد دكاً من الفراش.

والجمعة التماس تحوم حولي فقط

أدير رأسي إلى اليمين باتجاه للتضفة اللابالية. تنصع زواياها في شعاع غريب لا يستقي سوى حضورها والتهديد بحركة محتملة. يلتفتان لتتأثنان على المساحة الجائبة بالضيء أمام وجهي. صورتان الصفتها منذ بضعة أيام. كنت أصحك وأنا أقطع الشريط اللاصق بلساني.

انظر إليها قليلاً بعداً. لن أتحرك حتى النهاية. لكن ماذا ينع؟ كل هذا ليس جنيناً، وهذا ما يسحري. أتابع وليلتك لن أسوت. أو بالأحرى سأسوت بطريقة مختلفة. من الأفضل أن أظل مقتنعة بهذا الشيء.

يعبر وقت طويل قبل أن استأنف التفكير. بدون أن انتبه جسدي الخفيف بين الأغصان والزرقعة الضئيلة، بدون عمر وحمل وشك الانكسار بين لحظة وأخرى. لا أشعر به سوى عند ملامسة غلالة النوم، يحترق لي أنه يكفيني أن انفض من السرير لأمر غير الزجاجة وأملق فوق سطوح المدينة.

هناكة مثل نافذة مفتوحة على لحظات الصيف الأولى. لا بد أن القراخ هو مساحة يشكها حضور الأشياء وليس حياتها. أعرف أن عيني ترفغان في العتمة. أديرها إلى النافذة الواسعة الممتدة من جدار إلى آخر أمامي. تطل على السماء، سياه ليكسية تنمكس فيها مغلوبة المدينة في الأسفل بأرواها المتلفة وغرفها النائية، بالبقعة الفاتحة لملاءة خلف أقرب نافذة وحجم جسد دالي.

في لحظة عمالة ولدت.

تصيح أصوات في البهو. افتح عيني. في مكان ما أحدهم يستقي على الطاولة الصغيرة قرب سريري مرتفلة، بقية فضاحة ومرتدة ملأى مستحيل في هذه المدينة أن تقرأ الساعة على وجه السماء. أبعد الأظلية، أشرح قلبي وأبعد. الأحلام تتوارى في الصباح. إن تحت الباب اعرف أنني سأرى فراغاً مريعاً تحيط به أبواب. الضوء تحت بابين أو ثلاثة قد يكون أسعداً مفتوحاً. الباب لا يمكنه أبداً تغيير مكانه. وهذه الأحلام التي تخصني في الصباح. ربما إذا بذلت جهداً، لو فكرت عميقاً وكلل قواي مستحيل. هذه المدينة ملأى بالناس. لقد من جلد. لن يعود لي مقفوري أن أحلم.



كلية من لبنان





أيقظني صوت الباب وهو يتغلق يهدوء في الغرفة الواسعة. الضوء الأحمر الصغير لشقّل الأسطوانة ما زال مشتتاً والمتائر نصف ممتوحة. يمتد بضلي ثقيلة في سروال قصير ابتعت في الأرض. عيناه متلفتان وفي يده غوختان قافلتان. انهار على السرير وبده مفتوحة قليلاً وتندحرت الخوختان على الملاحة البيضاء ذات الزهور الصغيرة الزرقاء والصفراء. بركة الساحة خلف الباعثة لا ترتعش الليل بكامله التجأ إليها وثمة قطع قمر معلقة على أهل أعصاب الأشجار تحت الشرفة. راحته السحرة تحرك الهواء حولي وهو يستدير وقد عفا. أشعل سيجارة وأنا أفكر بأصاميه التي تذكرني بأشياء. لا أعرف ماذا

صوت الولاة الخلف والجار يوقظني هذا السرير صين جداً. انفض. الصمت يملأ القصاص المعلق كيبول هائل وحيد لا كلمة في فمي. الانكسارات الزجاج ترسم على صباح الأبنية الضخمة وتضاضع مشاشي. أتورد وفي البداية أفرز. هل مستطير الشمس اليوم. اجتاز الخطوة بين سريري والحائط المقابل وأذهب حتى المعلقة التي يفصلها عن السرير قاطع خشبي. قد يبدو الأمر معقداً في مساحة صغيرة إلى هذا الحد لكي أعرف الطريق عن ظهر قلب. أعبرها حتى وأنا معلقة العنكب لكي أحوّل أن احرق كل مرة إلى مساعد نفسي. لا هواده. ثلاث خطوات إلى جانب الحائط، غوختان إلى اليمين وأمد يدي إلى الحمية افتح عيني. امرأة أمامي مستديرة تماماً. أقوم بإيماءتين أكرهها بندقه أصامي. أحصل وجهي وأعلق الحفنة. ولأن ماذا أفعل؟ تعمقني ارتعاشه ونقره في حسن الحظ. أقوم من جديد بالخطوتين إلى اليسار الآن ثم الخطوات الثلاث إلى الخلف وأشعل جهاز التدفئة أتأمله قليلاً. مستطير تملوه بضعة قصبان رفيقة الصوت المعدني للزر الكهربائي هو دائماً معه. وهذا الهواء الساحس الذي يلمح وجهي. يجب أن أسمع بعض الموسيقى يتوجه أصبعي نحو مشغل آلة التسجيل إلى اليسار ويضغطه. أعرف عرفت جيداً. احتلالاً في تدفسي أبداً. كل على مسافة خطوات أو ثلاث من كل شيء.

صوت جانيس حولي يملأ هواء الغرفة، يشبه صياحه المخططة. وضع معزوفة بلوز بديعة وتوقع بدون كلمة على السرير، رأسه على المنخدة. انظر إليه ويشتر غيباب. لا أعود أرى سوى وسط ما أنظر إليه رأس أصاميه الحادة والخالفة. انفض سماء، اجتاز الغرفة وألعد على الأرض وظهري متكء على السرير.

يشغي أن أخرج. أمد يدي، انتشل الشطال والكثرة المرحس مد أسس على الكرسي قرب جهاز التدفئة. ارتدبها بسرعة بدون تفكير. معطفي، جرداني. لا حاجة لتسريح شعري، إني بكل أحوال شتة. صعدت أصابع، دورة القصب وهادس في الخارج بعض المصليين المجهزين بجمعهم في الغرفة المظلمة لمررتي. إني بصحكون. لا مد أنهم والقول أن الأشياء التي تحيط بهم أشر أني أكره البشرية واحداً واحداً. أخذ المصعد وأهبط إلى دغرة الاستقبال. المرأة الشابة خلف الكتب رقتني سطرة سريعة استدير خجلة من كوني على قيد الحياة وأخرج.

أمشي جهوده بمحاذاة الحائط الرمادي المصغر. حجارة الرقائق الصغيرة تلمع تحت المطر الرقيق. أصل إلى طرف الرقاق أصامي مستديرة شامسة. مساحة خالية فجأة من الليالي يسطر جبه عمود سماء. أستدير وأعثر على نادبي في الأعلى. تحبب أوقناً كثيرة أمضيتها قاعداً على حافة قطعة الأثاث الواطئة وأنا أنظر إلى ألوان السماء تبتدل. استدير وألمح نحو الياض الشترت. أصدد وألتفت مكاناً إلى اليمين قرب الزجاج. هناك بعض الركاب. بالكاد يتحركون. نظراتهم فارقة. هجرة امتداد للمفعد. المكتبة المواجهة فتحت أبوابها. في الجهة المقابلة البوابة الزجاجية الكبير للمقهى تنتشر وتتغلق بدون توقف. الحظ غيالات واقفة في الدناضل تنعكس في مرابا عريضة. رجال يمشون باليومي. يوم جديد بدون بريق مطلق بأفكار صغيرة، يأس صغير.

بعد خطوات قليلة استنطق الباص. أراقبه بدون أن أقول كلمة. يده رافعة يكسل على القصور. كان يقول لي دائماً أن هذه الطريق لا ينبغي سلكها إلا عند ذروة الشمس بسبب الجبال المحيطة والتهر المعدني. استطع حتى أن ألقني عيني وأحسب المكان من حلال الأحاسيس بالظل الذي تبعته المياه والأمان الذي ينتامي وأنا عصوره بين جيلين. ثم خصوصاً الرائحة القوية للشمس التي لا أعبرها من رائحة عرته. وكل هذا الهواء داخل السيارة المحمل بوقت قليل ويلي، مثل كلماتي لا تكن تقوما أبداً كي لا تفلت منا. المسافة المشحونة بيننا تصبح ملازمة جامدة. ينحني رأسي حتى يلاصق الزجاج الباردة عند متعطف. أنظر حولي، سأل قريباً أقف، أعبر الممر في الوسط بين هذه الوجوه الغائبة حتى البوابة.

الطقس ارداد سوداً وأشهر بالرد تحت معطفي الأسود الصوقي. انعطفت في زقاق متعرج يحيط به المطاعم الصغيرة من حيث تخرج أصوات موسيقى فرحة. أمضوا صعيقة كانت أشعلت. الملح زوايا دعه، دوائر مشعة دعيه وحاسبية على سنائر رفيقة وطولات خشبية. كل هذا الهدوء يجسني بأنني مثبت طوال سنوات. أعبر يده وعيناي متفتحات. بعين كينا لواني عشت طوال الوقت في العراء. على كل حال في هذه اللحظة لم أعد أفكر حتى. وأتمة هنا داخل حسدي كينا في بيت لا يرون فيه صوت رجل. توقفت بدون انتباه. أتوق إلى كل تلك الأجزاء التي مي وبقيت في الحلق. تذكرني بأنني لا أكون أبداً هنا ولا في أي مكان.





ثم بيضاء راحت تتساقط كرات بيضاء دقيقة. أحياناً تصل حتى
كفّي ثم تعود تصعد، ترتفع من جديد تحملها هبة ريح. كانت بقايا
النور تبتعث وتذوب حولي.
إلى جانبني أناس يصرون واهبون لانتهاه النهار. لم أجد التوكل.
أهدهد كل صوري للترانمة التي تصادني والتابع يتساقط في شعري
مع الشمس

البرد يزداد. لا أبصر شيئاً لأمسي. أمشي فقط. باب وأدخل.
أته إلى مقعد جلدي في الحلق وأتذكر، على الحجاب الخشبي الذي
يصل إلى كتفي. هكذا أنا عمة. لا أفكر في أمر. بعد بضع دقائق
يعادوني كل شيء. أشعر بأن أفضل حالاً. أنظر. يحيط بي أناس
يشربون ويتكلمون كما لو أن كل الأمور معهم. أترجم مصطلحي
وأطلب شيئاً. ترتفع ضحكة إلى كفّي. أستدير. كان

رجلان جالسين أمام حاجاتين من القهوة وبينهما شريط تسجيل لا يستطيع تمييز علاقه. الذي ضحك هو الأصغر سناً. شعر طويل
مرشح إلى الخلف، حية، نظارات وأنت مشهود. استدل إليه عبر شبها الضحكة التي لا تزال معلقة عن وجهه. تحمي شيئاً
فشيئاً وهما يواصلان الحديث. أسمع وجميع سالم، وهذه علياء بدون أن يذكرني هذا بمطلق شيء. ثم أشعر أن الباب ينتفع
وأستدير لتحل امرأة في معطف بني، بشعة ورسم قبعتها لكن هذا لا يتغص فرة من ثقة نظرتها التي تتعرض الصالة. لحظت
في فالحظ أنني أنظر إليها شات. ينبغي أن أجزل نظري لكن الناس يملأون المكان. أركز على علية السجائر الحمراء والبيضاء
على الطاولة الضخمة أمامي. إنها تحمل حروف سوداء كثيرة وبعض البصائر الذهبية التي لم تحط لي أبداً قراءتها. التمثل سيجارة
رأسها. الدخان الضاعد في فمي يدهلي. علاي. يصعد إلى عيني ثم لا يعود أبداً موجوداً. كل هذا المحصور يضغطني يدوب
في الهواء، في هوائي. في الدخان الذي انتعله ثم انتعه لانتفخه من حدي. إنه لا يتنفس. كل شيء يجري بدون جهد وأستعيد
زمني. أترقق. كل الكليات تقرب في شجيج مستمر. يتفتح بيضاء، يصطدم بلساني فينحرف ويرفع حتى للصباح ذات
الغاش المرتفان، يتفلس ثم يتبدد. الأفكار تعاني كرات فطرية. رأسي ثم نيتي. لا أستطيع أن أتين أية منها. خلوي في عيني
المتوحدين ومياه معلقة دحناً حوي. وحدها الوجهات الزجاجية بقية مسبية. كما دنتها. الواجبات الزجاجية تصعد إلى ذائي.
أراني فيها على الكلازة في الشوارع برقة خطوات. ألتصق من صليتهم أنهم يعرفون أين يتوجهون. ثم يمتط كل شيء في بقية أسيرة
ويط على مساء المدينة مع مقاهي الضياء وشباب السائس. أحلام الأرض أيضاً. كنت رجلاً مدعوشة لذلك وأنا أعلم أن لا خير
في المعطة الأخيرة أقيمت أبي امرأة لكن بحين رجل كل شيء سهل لدابة قبل الاستيقاظ. □

صمم هيثم



HAAD EL-KAWES
BOOKS

مواهب اللغة
عماد بن الوليد الطرطوشي
تحقيق: جعفر البليالي

الأحزاب والنزوح السياسية في المغرب
فايز سارة

الطبعة الأولى: ١٩٩٠
شفتي مقار

جبال العريفة
زاد في قسم الفكر والسياسة
عبد السلام المجيب



ضوء خافت

هي العازف

شاعرة من سورية



■ أيها الصغير:

تعال وفك خصلات شعري
واربط بها طائرَكَ الورقية.

أيها الولد:

اسرق تعبي، ثم ارمه
خلية، تحت الكرسي

أيها الصبي:

جعلك حزلي
ودعنا ننق
من سيمزقه أولاً!

٢

ضح اذنك فوق قلبي تماماً
واصبر قليلاً

...
ما الذي يجعلك تفتح فمك متعجباً؟!

٣

حين أحبك
أدخل في غيبوبة.

٤

طويلاً.. طويلاً

وقفتُ أمام المرأة
لأرى كيف يبدو من دونك
كانت هناك
أخرى.. كشجرة عتيقة
لم تلتفت نحوي!

٥

وتسألني لماذا الأخير؟
هل كان عليه أن يكون
الأول؟!

٦

كان ضوءاً خافتاً
.. لكنني صحت!

٧

لماذا نصر القطة
أن تموء مكاني
هذا المساء؟!

٨

وابقي أنتِ رائحة!؟
لماذا عليّ أن أبقي؟
تعلم هذه المهنة!

٩

حين تلاحقني عيناك العالمتان
بخطوات حلوة
وقتها أعرف أنني أراهن
على سبقي خاسراً!

١٠

سأبوح لك بسر
كيف لي أيها السر الصغير
أن أحفظ بك
ولا أحكيك لأحد!

١١

هل يكفي أن نقول: وداعاً.
كي تفرق! □



الجنذور الأعماق من الصحراء



محمد الأسعد

البحث من هيئة التدريس، ويدوما تلاها معجراً: هذا التشو المعين والامتداد الوعرة حضارية، وهو معجزة فعلا ما دامت الرغبة الفاتمة، وهي أن الحواء والقرع أصل كل شيء.. وهل الصحراء إلا هذا الحواء الأول؟

سيرته هنا، وإن بطني من المجاز صدى رؤية قديمة للخلق، عابدا الحواء المطبق، ثم ولادة الكائنات، ويدون أن يشعر الباحث المصري تجده يحق هذه الرؤية ويعملها قاعدة نشوء أمة... ومولد حضرة. وفي وضع مثل الوضع الذي يعيشه، حيث ظلت الجزيرة العربية سر مجهولاً، مجرد أزل وليس حادثاً من الناحية الجيولوجية والجغرافية والمناخية، تنظّل لفكرة أن الصحراء أصل الأشياء: الشعر والخضارة والقيم والانسان، سيطرة.. وجاذبية!

وسجد أن هذه الأسطورة سطوة كبيرة على السلخ، بحيث انها تستبد ما ينقضها، حتى لو كان قريباً إلى الإفهام، وملموساً حياً، ذلك لأن الأمر يقتضي رحلة طويلة زمنياً أبعد مما هو مأخوذ كبدائية، أو معترف به كبدائية

يتحدث المؤرخون عن الملكات العربية القديمة في جنوب الجزيرة بقهرهم الجغرافية السياسية الراحة، فالعربية السعيدة التي كان يمتد عبرها طريق الطور لا يخطر ببالها انها امتدت جغرافياً وسياسياً إلى شالي الجزيرة ومنها هذا الجزء الصغير المعروف الآن باليمن ويستمد حتى الامتداد الذي أساط بالجانب ووصل إلى عيان الحالية، وما زالت شواهد ماثلة وسين تشير للكشفت الأثرية إلى الصراع البابلي- المصري القديم على طريق الطور هنا، لا يملك المؤرخون إلا رفع علامات التعجب من أن

الصحراء.. حادث أم أزل؟
في الكتابات العربية والشائع من القول أن البدو هي أصل العربية، لغة وسياسة وفكرًا... وتاريخاً.. كل شيء يبدأ منها، أو يعود إليها. وهكذا فإن «أدونيس» ينظر للشعرية العربية بدءاً من هذا الأزل: البدائية. وهكذا فإن المؤرخين ينطلقون من مقولة أن الصحراء هي البدء. ولا تكاد تمار بفكرة أخرى، أو يصلحها ما يخالف هذا البدء، حتى ليكاد يطغى على الاجتهادين والمفكرين والساسة أن كل شيء أصله الصحراء، تماماً كما أن الماء أصل الخلق، مع فارق ما بين الماء والصحراء.

«مطاع صليبي» يجب أن يتحدث عن عظمة وفي اللغة العربية وتلك الدقائق للمرة عن حالات الشعور والوجدان والفكر وصفت الأشياء، بما يفرق كونها لغة بدائية، ومع ذلك فإنه اعتقد لفترة أن هذا الغنى والزخم مصدره الطاقة الإبداعية التي أبتنت حراسا العالم في اللغة، وكيف ذلك؟ وهل اللغة إلا صيغة مخرسة قبل أن تكون مجرد رؤى؟
المأخوذون بالشعر الجاملي ومنهم «سلي الجبوسي»، يعتقدون أنه بحلول القرن السادس الميلادي وصل الشعر العربي إلى حدود اكتمال في كبير، وبحسب البعض الآخر من هذا الاكتمال، وهذه الاستق التي وصلها الشعر في وقت لا تحمل فيه الأزمنة الجديدة إشارات إلى الحالات البدائية.. وكيف ذلك؟ وهل يمكن أن يولد المكمل والسوى فجأة بلا مقدمات؟

عند مقولة الصحراء، كأزل سابق للوجود، يتوقف الفكر، ويبدأ



أحد ملوك بابل قد أقام له قسراً في ونياء شلال الحجاز وعاش فيه لسنوات طويلة. . . ولا يعرفون لماذا؟

الميلاد والتي تدفقت بها الجموع العربية إلى الشمال ووصلت إلى وادي النيل لا ينظر إليها إلا على أنها مجرات من الصحراء. وكان أرض الجزيرة التي عرفناها صحراء في القرن السادس قبل الميلاد كانت صحراء قبل ١٠ آلاف من ذلك التاريخ.

وتقف أمامها الأسطورة مرتبكة، فإذا كان المهاجرون صحراويين حقاً وبدقة، فكيف إنشأوا مجرى زروهم على سواحل البحر المتوسط وفي وادي الرافدين هذه الحضارات العجيبة؟ ونقلوا معهم الأبجدية والعبادة وسن التنظيم والطرز المعمارية التي لا تزال آثارها قائمة في الموانئ الأصلية، هل سواحل حضرموت وحران والخليج العربي؟ كما هي قائمة في المواطن الجبلية؟

هذا الاعتلال لم يكن انتظافاً لبدء بل لكلمات مستقرة، بدأت الأرض من حوفا تغير طبيعتها أي بدأت بالصحراء، وشعر الملح الجبوي إلى أن جباري الأبار العظيمة التي تشق الجزيرة العربية كانت تتدفق بالماء، وهذه الرمال الصحراوية لم تكن في تلك الأزمنة رمالاً، بل تلالاً من الحطيرة.

وحمل ولد بن السدود الكبيرة، والجبلت الشهيرة في وديان جنوبي الجزيرة في الألف الأولى قبل الميلاد، لم أن هذا الفن جندراً أحسن ترجيح إلى بضعة آلاف أخرى؟

ثمة مكتشفات توصلت إليها بضعة أميركية في وديان اليمن أظهر الاختبار الكربوني أنها ترجع إلى الألف الثاني قبل الميلاد، بعد أن كان الشائع أن عظام التنصهر لا تتجاوز ٦ قرون قبل الميلاد.

إن هذا المجال الواسع الذي لم يستكشف بعد في أرض الأسطورة اصطدم حتى الآن رغم مسألة الشواهد المكتشفة بأشكال الساحل الغربيين. وقبل أن يتحدث د. كمال صليبي مؤرخاً من حضرات (غيشن) القرون المصري لغرب الجزيرة كانت بضعة (ويتل فليس) في الحسنيات تنصع بعدها على آثار الفراعنة في (البحر) إحدى محافظات البحر، وربما لا يعرف د. صليبي أن مكتشفات علم الآثار تؤيد فعلاً ما ذهب إليه من طريق إعادة بناء للنصوص القديمة.

ولكن ماذا كان يوم فليس من كل هذا؟ كان يومه كتب يقول بنفسه البحث عن إشارات لروايات التوراة. وهكذا فإنه حين يقرأ كلمة «عمل» ترجمها إلى لخشنة الإنكليزية وإلى «تنصع» مع إدخال التنصير على حروفها الساكنة والتي، وفتح فليس بأشكاله البحر: «ما هي العربة؟ هذا ليس إلا مثلاً على كيفية توجيه البحوث، وتأييل النصوص، ومن المؤكد أنه لو ضمت بضعة فليس غريباً يفسر والهدائي لصحك طويلاً من مقلة هذا البحث.

إن ألحاح البحث يتوقف على من يقوده وإلى أي أغراض، وما أن الصحراء ما زالت أزلاً في الثقافة العربية منذ كل حديث من كونها مجرد حادث من الحوادث التاريخية عرفها مناطق متعددة من العالم يرجعنا إلى الأرض، ويصلد أسطورة الخلق من لا شيء. وهي صفة يتلذذ البعض بإغماها على العربي، متروكاً أن فيها مديناً وإعلاء لثأته.

وفي هذا المنظور مثلاً، سيلمح صور رسوم صخور (تاسيلي) في الصحراء الكبرى بين ليبيا والمغرب مميزة حارقة، وهي كذلك في رأي بعض ذوي العقليات الخرافية الذين نسبوا إلى سكان هطوا من الغضا

وطيلهم إلى ذلك أن وجود مثل هذه الرسوم رسوم حضارة زراعية عية وسط الصحراء لا يمكن أن يدل على وجود بشر. . . بل كاشفات عارقة. . . فمن الذي يمكن أن يختر الصحراء سكناً، ويستقر هناك؟

أما العقل والعلم فيقول العكس غماً، إن الذين رسموا هذه الصور بشر مثلاً. . . أما لذا كانوا هناك، فالبسيط وهو أن ما نراه الآن صحراء لم يكن كذلك في تلك العصور المنقرقة في القدم. لقد حدثت الصحراء. . . وحمل الناس الذين كانوا هناك، وهذا هو قانون علمنا الأرض، وهو قانون الذي يطبق على أسلاف العرب الذين يطلق عليهم (العرب البائدة) أولئك الذين يترددون كالفنسي في الخرافات العربية.

ثمة أمر آخر مفاجئ، إذا تركنا الخفريات والمختر، والشواهد الماثلة وغير للقاهرة، ذلك هي اللغة العربية التي تمتلك حضارة متميزة متعركة على أصوات اللهجات المسماة اصطلاحاً بالاللهات السامية. وهي لغات حضارات بابل وأشور وكنعان. . . فضل هذه اللغة التي اكتشفت لفظاتها وتراكيبها في اللغات السامية، لغة أوغارت وإيبلا وأشور وبابل والمصرية الفرعونية المبكرة، والعبرية، لا تمنح حق الأبوة، بل يقال مثلاً أن (٧٠٠) كلمة عربية اكتشفت في مدفونات أوغارت! أو أن (٣٠٠) كلمة عربية اكتشفت في مدفونات إيبلا. ولا يقال أن هذه ما هي إلا هجرات اللغة الأم.

ولعل الأظرف من ذلك أن نشأة الأحادية اليونانية بأبجدية اليمن القديمة، فمع الباحثين إلى القول بأن اليمنيين القدماء قد تأثروا بالأبجدية اليونانية. . . فهل هناك إمكانية لتأثير كتابة موجودة آثارها في القرن الثالث عشر قبل الميلاد بكتابة اليونان الذين كانوا وما زالوا في القرن السادس قبل الميلاد يفتخرون بل في ديانات ولغات الحياة الفرعونية والتكرية؟ ولم يعطوا التاريخ إلا حدود القرن الخامس ق.م؟.

إن مثل هذا التشبيه يمكن فهمه ببساطة، نحن نعرف أن أبجدية اليمن قد انتقلت مع المهاجرين من سواحل البحر المتوسط الشرقية، أولئك الذين يسميهم اليونان بالفيقيين، وهم الكنتانيون المهاجرون من البحر الأحمر، وسواحل حضرموت. ومن هناك عرف اليونان هذه الأبجدية. . . كما عرفوا المثال في البحر المتوسط والذي طبع بطابعه القرن السادس ق.م. في أرض اليونان. . . واكتشفت نماذج منه في العصر الحديدي، وألقيه اليونانيون في متاحفهم ليراهها كل زائر.

فيحف بطفوة، ولعل أن يسمع ما يقوله المرشد. «إنهم القراةة» في هذه اللغة المصرية، ثمة شيء لا يعتني الباحثون باستقصائه إلى النهاية، ألا وهو أنها بترابها، وألفاظها الغنية ليست لغة بدائية ولا صحراء بل لغة شعب متقدم ومفكر، وتكون هذا الشعب قد زالت معالم حضارته المستقرة، وإن ظلت بقاياه في جبال اليمن وحران بسبب الأظفار الموسمية، ونظم الري التي ابتكرت لغاوة زحف الصحراء، فإن هذا لا يعني زوال لغته، فقد أورثها الأبناء، سواء من ظل في مراكز التنصير أم هاجر إلى الشمال. . . أو تكيف مع ظروف التنصير، وظلت اللغة بكل منجزاتها، ما ظلت التصورات الريفية وظل الشعر قائماً على السنة هؤلاء متحضرين وبدلة.

إن النقطة الجوهرية في الموضوع كله هو قولنا بأن الصحراء حدثت في الزمان، وليست أزلاً، ولها هذا الاعتبار ليست الأصل الذي اعتاد الرجوع إليه الكتاب والمؤرخون ودارسو ما يسمنه العقيدة العربية وهذا نحن لنا الرجوع إلى أعقاب أبجد. . . فالعرب لم يولدوا من الهواء. . . والرمال هل هي حال. □

اللغة العربية ليست لغة صحراء بل لغة شعب مفكر مستقر



آلة التناص



زهور الحزام

كاتب من المغرب

حتى تكشف عن عناصر حقبة سابقة، وقد دخلت في علاقات بنوية في النص هذا يعني، أن كل نص ينتمي على نصوص سابقة، وكل نص يرجع صمياً إلى أعمال سبقت. حدد أن الشعرية القديمة لم تنفك متاملة في هذه العملية الاحتفالية لتعوض سالفه، ولأنها اكتفت بوصفها من خلال صمت عمق كالمصدر، والأصول، والمعارضة، والمحاكاة، والسرقة الألفية تخاصم في الجدل العربي القديم. وهذا ما جعل الشعرية الحديثة تأخذ رمزاً طويلاً لربيع هذه العملية من جهة، وتقنياً غير محلبيها داخل شخص من خلال تظهيراتها الشكلية، ووظائفها النصية. وإدراك هذه العملية جاء بعد اهتمام مشعري الحديثة بالحطاب داخل النص، والعصر على كشف مكوّناته. وقد أطلق على هذه العملية بالتناص Intertextualité الذي تحدده مختلف الدراسات النقدية في علاقة النص الكبير بنصّي النصوص السابقة أو للترجمة.

التناص في التقاربات النقدية الحديثة

ما تفرقه مفهوم التناص يصرف رواداً واسعاً في الدراسات النقدية الحديثة (الشعرية)، نظراً لما يحظى به من حضور مستمر في النصوص (الأعمال) الأدبية عامة والرواية خاصة.

ولما بدأ التناص اليوم مرتبطاً بالشعرية والتطور الأدبي، فإن إدراكه كما هو بعد جديد، باعتباره أن الدراسات النقدية القديمة (التقليدية) وإن كانت قد تناولت - هي الأخرى - لغة الظاهرة (التناص) لأنها حصرتها في مفاهيم جد صعبة مثل «التأثيرات»، و«الأصول»، و«السرقة»، وهي مفاهيم لم تنل حظاً من التحليل والكشف بحيث لم تحل هذه الدراسات النظر إلى التحويلات التي تعبرها العملية التناصية عما سويها بالمعنيين في مجال النص الأدبي / الروائي (صليبي) إلى تركيز الاهتمام على كيفية اشتغال هذه العملية ووظيفتها الدلالية ثم علاقتها بالثقافة بصفة عامة.

تسريده إلى أن التناص بصورتيه الشمولية باعتباره لا يقتصر على الحقل الأدبي فحسب، وإنما هو متواجد باستمرار في حقول مختلفة والتناص سواء تعادلتنا معه كمفهوم إجرائي يشتغل داخل النص من خلال تفكيك بنيته، أو نظرنا إليه من حيث كونه ذا علاقة بالأساق

■ بشكل النص. لأبي بين دائرتين حاصرتين كشرط مسووق اقتصادي، وتقنيّة من جهة الذات الكاتبة التي تعمل على تأسيس مقول أدبي وفق موضوع تنبئيه، وتطرح إلى بنائه عبر نظام من العلاقات، ومن جهة ثانية تحضيم هذه العملية التناصية لداخل مرعبة وسريعة لظلم الكتابة بها لتقليدتها (الذات القرارة).

خصائص تشكل الذات الكاتبة

إنها كذات تعيش وسط مجتمع خاضع لنظام اقتصادي معين، ويفرض عليها تواصلها مع الآخر التناص مؤسسات عديدة يومياً ينتج عنه ما سماه دودوروف، و Todorov، في كتابه عن بانثوس Bakhtine، والبيدا الحواري، و Principe dialogique، بالبلاد الثنائي، أي الميلاد الاجتماعي الذي يُلزم الفرد الاندماج في المجتمع عبر التواصل مع بنيته من خلال جسر الكلمة، الشيء الذي يؤدي إلى امتلاء معجمه بكلمات ومصطلحات جديدة، وامتلاء فكره بمفاهيم وقضايا علة. يشكل كل ذلك نصوصاً تختزنها ذاكرته التي تصاب بصراع من جراء هذا الامتلاء، فتحاول إيجاد نظام لتراكماتها التي تأخذ حالة تحفظها كتابة شكل الإبداع (رواية، مسرح، شعر، ...)، أو النقد (مقالات، دراسات، ...)، أو غير ذلك من أشكال المكتوب. وحتى تكتمل مشروعية هذا النص، فإنه يستدعي طرفاً يؤسس هويته الفعلية عبر استهلاكه أي قراءته. هنا يدخل الوجه الثاني في عملية الإنتاج، والذي كان قد سلم في ترميم النص بشكل صممي من خلال حضوره عند الذات الكاتبة. فوجهه يفتقر بينات النص، وهذا يعني، أن صمغ القراءة مدججة في صمغ الكتابة عبر التواجد الفعلي للذات القرارة. ما يمكن استخلاصه من هذا كله هو أن النص المنتج ليس بكرة، ولم ينشأ من فراغ، وإنما خاضع في ولادته لنصوص متشعبة ومختلفة الحقل المرجعية تعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة من جهة، والذات القرارة التي بمجرد ما تملن عن هوية النص المكتوب من خلال عملية القراءة،



صدر حديثاً



**الروض العاطر
في نزهة الحاضر
للشيخ
ابي عبدالله محمد النفاوي
تحقيق جمال جمعة**



**هل بشر المسيح
بمحمد؟
نبيل الفضل**



**منازل القمر
عبد الواحد لؤلؤة
دراسات نقدية**



Riad El-Rayyes Books Ltd.

الفكرية - المرفية، أو باعتباره إحدى مكونات كلامنا اليومي، فإن الأمر يتعلق بحضور خطاب الآخر بكل أشكاله داخل عقلنا (ملفوظات).

من هذا المنطلق وجدنا وكريستفان Kristeva وتجدد التناسل في الغفل الروائي على الشكل التالي: «كل نص يتكون كقصيدة» من الاستعدادات، وامتصاص وتحويل لنص آخر. يتأسس هذا التحديد على مفهومين أساسيين: (الاستعداد والتحويل) من جهة، أن النص عبارة عن مجموعة من الاستعدادات باعتبار أن العمل الأدبي لا يتم إبداعه من نظرة الفنان، ولكن انطلاقاً من أمثال أخرى، بمعنى أن العمل الأدبي يتم ولادته عبر أمثال قديمة سابقة، إذ يتعلق الأمر - يقول «جوني» «Jenny» - بحالة كل النص الذي تبدي علاقته بنصوص أخرى: الحكاية، الفاروق، الاستعداد، التوليف، السرقة الأدبية. فكل نص يرجع ضمناً إلى نصوص أخرى مما يجعل لغة التناسل تتشكل من مجموع استعدادات نصوص خارج نصية، يتم إحصاءها وفق شروط بيوية خاصة للنص الجديد. غير أنه لا ينبغي أن يُفهم من عملية الاستعداد هذه مجرد الانعكاس البسيط أو التمييز عن بعض الأشياء (النصوص) الموجودة من قبل، ولكن الكاتب وإن كان إبداعه يتم انطلاقاً من شيء معطى (سابقاً)، فإنه يسد - دائماً - شيئاً ما يترك مبروراً من قبل. وهذا يعني أن النص للدمج يخلق من جهة ثانية لعملية تحويلية ذلك لأن التناسل ليس مجرد تجميع مبهم وصعب للتأثيرات، ولكنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الخاصة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى. فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والمخلفات المدمجة مع النص الكبير (حالة الرواية)، ذلك أن المؤلف قد يدخل دلالة معارضة لدلالة كلام الغير مما يجعل الكلمة المقصية تأخذ توجيهاً مزدوجاً: توجيهه دلالاً أولي متيقن من النص - الأصل، وتوجيهه دلالاً ثانياً يستمد أفقه من الصيغة والمظهر الجديدين اللذين أوجع فيها رويها مما ينتج عن هذه العملية الدلالية لنص الكلمة حوارية داخلية، ذلك أن الكلمات القوية التي بشرت بها كلاماً ينبغي أن تحمل فيها الجديد ووفقاً للجدل. «بمعنى أنه أصبح مروجاً الصوت، والخطاب المعبري يؤسس مع نص الذي تصفه حليماً (مزجها) كهلوا وليس تواصل ميكانيكي ذلك أن درجة التأثير المتبادل عن طريق الحوار بين النصوص تكون كبيرة. لهذا تعد عمليات الاستعداد والتحويل ميزة عمل التناسل»

إن تحديد وكريستفان عبر هذين المصطلحين (الاستعداد / التحويل) يأتي من نظرتها إلى النص كإنتاجية Productivites وليس كمنتج Product من حلال مرجعية السيميائية التعليلية، وذلك باعتبار أن النص يعد جهازاً عبر لسانها بعد توزيع ترتيب اللغة مع جعل الكلام التواصلي في علاقة مع غنثت المفردات السابقة أو المتأخرة. من هنا تحدد وكريستفان النص كإنتاجية التي، الذي يعني: ١- أن علاقته مع اللغة التي يتوضع فيها هي إعادة التوزيع ٢- إنه استبدال، يعني تناسل أي في هذا النص نجد ملفوظات كثيرة تتقاطع، لذا، أصبح النص في مفهوم وكريستفان مرادفاً ونظام الرموز سواء تعلق الأمر بالأصوات الأدبية، اللغات الشفوية، الأنظمة الرمزية الاجتماعية أو اللاوعي

من هنا لا ينبغي النظر إلى لغة العمل الأدبي كلغة تواصل، وإنما كلغة إنتاجية مفتوحة على مراحح خارج - نصية - تعبئ فيها نصوص أدبية، فكرية، محسرات إيديولوجية ودينية ونية التبع. وهذه الإنتاجية لا يمكن إدراكها إلا في مستوى التناسل، يعني في تقاطع التأثير المتبادل للوحدات المنصبة لنصوص مختلفة. تأسيساً على هذين المصطلحين (الاستعداد / التحويل) فإن النصوص المتناصرة تتدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية Dialogemes، كما يرى ذلك وتودوروف، ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (الملفوظات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية. □



أهل الكلام وأهل الذاكرة

■ أول ما وُجد، وُجد الإنسان والشجر. وأول ما وُجد في الإنسان الشر. والعصا أول ما وُجد في الشجر. لمسك الشرير بالعصا وصرب أخاه. ولأن العصا من الشجر، والشجر أول أح للاثان، حرج العصا الإنسان، وترك مع الجرح علاجه.

ثم اكتشف الإنسان الحجر. ضرب أخاه بالحجر. ولأن الحجر حيادي بين الإنسان والشجر، جرح الحجر الإنسان ولم يترك مع الجرح علاجه.

ثم اكتشف الإنسان المعدن. صرب أخاه بالمعدن. ولأن المعدن الجامد الصامت يغاز من فرج الإنسان ورقص الشجر، حرج المعدن الإنسان وترك مع الجرح سمه.

اكتشف الإنسان معادن كثيرة، وجرح بها أخاه الإنسان جروحاً كثيرة. ثم اكتشف الذهب، ولم يصرب أخاه بالذهب. ولأن الذهب يغاز من المعدن والإنسان والشجر، جرح الجميع وترك مع الجرح أملاً خائباً بالشقاء.

بقى الإنسان للذهب معيلاً. وعين الشيطان كاهناً يقدم القرابين لآله الذهب.

نزل أول نبي وانغم فوراً إلى المعدن. وحين لمع الشيطان امتشق سيفه واتهم المعبد. وأول ما رآه الشيطان هرب إلى غابة كثيفة ودخّر جدد شجرة. ولأن الشجر أخ الإنسان ترك طرف عمدة الشيطان البرتقالية بيتاً. قطع النبي بسيفه جدد الشجرة، وفر الشيطان تاركاً غلظه تهرأ من الدم.

اغسل الإنسان يديه، وأقبل قطع الشجرة على النبي ورواه في البحر. ولأن الشجر أخ الإنسان تشقق من الألم وخرج النبي. هاد النبي إلى المدينة ليضمم المعبد، عرجد يابه مقلداً بصخرة مثل الحبل. ولأن الحجر حيادي أزاح النبي الصخرة بسبيلاته، فوجد حطاه ألف حارس صبياءت برعابه. كتب الحرس من النبي وانطلقوا الصخرة عليه ورموها في البحر.

الحجر الحيادي لم ينشق، ولم سالم، وثبكا في قاع البحر على قميص شجرة صغيره. وكلما كثرت الشجرة، كبر غصنها. وكلما كبر الغصن خفرت في الصخر قلبها.

بعد مئات السنين، اعتنق الصخر الحيادي وخرج النبي عائداً إلى المدينة ليضمم المعبد، فوجده مقلداً باب معدني صحم.

راح يملك الباب المعدني يضفبه ويتألم. والإنسان يعرفه ويسخر منه.

بعد مئات السنين فتح نقياً صغيراً في الباب المعدني، ونظر محدقاً بعين الشيطان. التفت الشيطان بمعدته البرتقالية وطار. وطار الحراس البرتقاليون وراءه. جاءه الإنسان وكشفت النبي وأقبله في الساب المعدني ورواه في البحر. ولأن المعدن يغاز من الإنسان والشجر، كلما صحك الإنسان أو رقص الشجر اعتنق المعدن وازداد انقباضاً على النبي. وكلما تألم النبي زاد صحك الإنسان، ورقص الشجر، ثم عبط المعدن. ظل النبي يتألم والإنسان يضحك والشجر يرقص والمعدن يردد انقباضاً حتى اعتنق حرج النبي، وعاد إلى المدينة، ولم يتوجه إلى المعبد. بشر الرعاة والسابلة بالاله الواحد الأحد. حنة الرعاة إلى أمير من أمراء المدينة. بشره النبي لفاض قلبه إيماناً.

اتهم النبي المعبد، حطم الذهب، وبدأ الإنسان والشجر وللمعدن يشقى من جرح الذهب.

مات النبي فأقبل الإنسان على كلامه جيلاً من الذهب اكراماً له.

وحين تذكر الأمير كلام النبي صربه الإنسان بالمعدن وأقبل على ذاكرته جيلاً آخر من الذهب. ووضع بين الحليين الذهبيين جداراً من المعدن السلكة.

ها الكلام، هناك الذاكرة. وبينها الجدار ولا يلتقيان. وكلما حاول إنسان عبور الجدار، يجتمع بعض أهل الكلام وبعض أهل الذاكرة ويعلقون جثته فوق الجدار. الكلام ظل حياً، والذاكرة ظلت حية، وحُجِم السيل المستحيل. □





سقوط فرعون

أم سقوط الخيار الديني؟

رشيد الهنائي



تصعد فرقة مسرحية واحدة - حسب علما - لآداء المسرحية، أما هو أحجب من ذلك فهو أن الأستاذ فرج قد أحجم طوال ذلك الزمان عن طبعها ونشرها فبقت لما يتفح على الثلاثين عاماً مسرحيته الوحيدة غير المنشورة حتى صدرت مؤخرًا ضمن الجزء السادس من سلسلة مؤلفاته الكاملة التي انبثرت الهيئة المصرية العامة للكتاب لنشرها تيمناً. ومن المُنْجَب أن نلاحظ أن الأستاذ فرج قد أقر قبل نحو عشرين عاماً بوجود عيب في المسرحية وقال إن المادة الموضوعية فيها تصلح لمدة مسرحيات وأنه لهذا لنشرها حتى يجري فيها بعض التعديلات^(١)، إلا أن الزمان يستدير ونراه ينشرها أخيراً دون إجراء أي تعديلات، والأرجح أن الثقة الوجدانية بينه وبينها قد بمدت وأنه قد تجاوزها دنياً وفكرياً بما يصعب معه أن يعيد كتابتها، ولو فعل لاصارت النتيجة مسرحية جديدة لا تمت إلى الأصل بصلة. في كل الأحوال قد أحسن بنشرها، وإن قارئها لواجب أن فيها ما يشفع لنواقصها وما يعمدون معه انتقاداً من بحر النسيان.

فرعون المسرحية هو اختنازون، أحد أبرز فراعين مصر القديمة ولعله أكثرهم آثار حيايل كتابها المعاصرين فتناولوا شخصيته في أعمالهم وتذكر عفو الحافظ عادل كامل في روايته «ملك من شعاع» ونصيب محفوظ في روايته «العالمش في الحديقة» إلى جانب ألفريد فرج في المسرحية موضوع هذا المقال. وقبل أن نلقت إلى المسرحية ذاتها يجدر بنا أن نلقي نظرة سريعة على تاريخ أحداثها الحقيقي، هو

■ أعيداً خرجت «سقوط فرعون» من غياهب الظلمات إلى عرصات النور، وصار من الممكن لمحبي مسرح القسويدي فرج ودارسه أن يطلعوها أولى مسرحياته الكبرى ومهد الكثير من أفكاره وتعباته التي قد رُفِضا أن تنمو فيها بعد وتطور فكري المسرح العربي وتسلب روايته الباهيم في الستينات. يعود تاريخ «سقوط فرعون» إلى عام ١٩٥٧ حين أنتجت فرقة المسرح القومي على مسرح دار الأوبرا القديمة في القاهرة وكان ألفريد فرج وقتها مسرحياً ناشئاً لا يتجاوز عمره ٢٨ عاماً ولا يملو انتاجه مسرحية ذات فصل واحد اسمها وصوت مصر وهي مسرحية وطنية البرة من وحي العدوان الثلاثي على مصر وكان المسرح القومي قد أعرضها في العام السابق (١٩٥٦)، إلا أن حقيقة الأمر أن «سقوط فرعون» سابقة عليها، فهي كتبت سنة ١٩٥٥ وإن لم تُعْطَ بالمعرض إلا سنة ١٩٥٧^(٢).

والثابت أن المسرحية لم تزل أقبالاً جماهيرياً (إن عرضها الذي اقتصر على اثني عشرة ليلة، إلا أنه من الثابت أيضاً أنها نالت اهتماماً فائقاً من النقاد والصحافيين وقد كتب عنها في ذلك الوقت فيمن كتب نقد من طبقة لويس عوض وعمد مندور وإدوار الخراط، وقد بلغ من إقبالها للصحة الثقافية أنها اجتذبت ما لا يقل في أحد الإحصاءات عن أربعين مقالاً في طرف ثلاثة أسابيع^(٣)). ومنذ ذلك التاريخ لم



الإدب المصري التقديم ليس عربي اللسان والمؤلف كتب أختاتون بلغة الكتاب المقدس!

استحب الرابع أحد قرائن الأسرة الثامنة عشرة الذي حكم مصر لمدة سبعة عشر عاماً في القرن الرابع عشر قبل الميلاد. بعد توليه الحكم يَدَّ اسمُه من استحب (الذي معناه آمون وأمنه إشارة إلى كبير آفة مصر وأسونه) إلى أختاتون الذي يعني وشاحم أتونه، وآتون هو قرص الشمس الذي يرمز إلى الإله الأحد الذي اعتنى إليه أختاتون واتصل بالدعوة إليه وسُخِّفَ من أجله سائر الآلهة القديمة المحيطة في مصر وفي مستعمراتها، وخاصة آمون الذي عُي اسمُه من للمعاد وعلى كهنه الأميين بسبب زوال نفوذهم مع زوال نفوذ الإله الذي يندمونه. والجدير بالذكر هنا أن آتون كان إلهاً محبوباً قبل أختاتون، إلا أنه كان واحداً من زمرة آفة حتى جاء أختاتون فجعله إلهاً مطلقاً.

حين اعتلى أختاتون العرش كانت الإمبراطورية المصرية التي أسسها تحتمس الثالث قبل مئة عام والتي كانت تضم فينيقيا ولسطين والنوبة في عاين من الازدهار والثروة بمايها الأعداء ويتم بحاجتها الأصناف، ويتنقل عليها الثروات من التجارة والمقتوحات. لكن انصراف أختاتون عن شؤون الدولة واستغراقه في أسواق الدين الجديد والدعوة إليه واشتغالها زافيه بث القرعة داخل البلاد وشجع عليها الأعداء وغرب الاقتصاد، فما انتهى حكمه إلا وصير متقلبة الحدود، متفرقة الصلوف. وبعد ولاته في يد حكم الأسرة الثامنة عشرة طويلاً إلى آل العرش إلى القواد العسكريين الذين أسكروا بزعم الأمور.

هذا موزع تاريخ أختاتون الذي يتجلب في أسرة المؤرخون، فغير مالم يرى فيه الروجاني المثالي الذي أدهل فكرة التوحيد لأول مرة في تاريخ البشرية، والعربي الأخير براه مثلاً لتعصب لديني - سب يهودي في تحت وحده مصر وجريرها. فاب يلف اقتريده فرح في تصويره أختاتون وصهره من هذا كله

تقوم المسرحية على فكرة غريبة هي التناقض بين النبوة والملك، فإن يكون لمرء نبياً شيء وأن يكون ملكاً شيء آخر وهذه الاستحالة في الجمع بين القيصير هي علة سقوط أختاتون في تصير ألفريد فرج المسرحي لشخصيته. وهذا المبدأ مبدأ مسيحي في جوهره وغير تلخيص له هو قولة السيد المسيح الشهيرة وأعط ما تقصر لتقصر وما لله لله، وفيه من الذكر أن هذا المبدأ يماكن لبدا اليهودي القديم حيث كان الجمع بين النبوة والملك معروفاً كما في حالي داود وسليمان مثلاً، كما أنه يماكن النموذج الإسلامي التاريخي، التمثل في جمع بين الإسلام بين النبوة ومقاصد الحكم. ولما كانت وسقوط فرعون، مسرحية ذات مخلول مصري على الرغم من سياتها التاريخي، وهو ما يلتفت النظر إليه المؤلف نفسه في تقديمه لها، فإنه يصيح من التمين على التناقض أن يتأمل في الدلالة المصرية لطرح هذا المبدأ، والذي تراه هو أن هذه المسرحية سواء نظرنا إليها في سياق منتصف الخمسينيات في مصر حيث كانت تحررت أو في السياق المصري الأوسع اليوم وقد أوشك عقد الثمانينات أن ينصرم، فإننا واجهون فيها مرحة قوية تدعو، مستهتة بدلائل التاريخ القديم، إلى الفصل بين الدين والسلطة؛ إلى عصنة نظام الحكم وعلمته، وهي بذلك الررة في قتال في تاريخي على الدعوة إلى ديمقراطية المجتمع ونظام الحكم التي نشأت في مصر منذ الثلاثينات وحتى استياد الحكم للثورة ٢٣ يوليو، وهي إذ تشر اليوم من دون تدبير لا زالت تمثل الراد المقلبي المصري على الدعاوى الأصولية المنتشرة

في المنطقة العربية كلها. ولما بدري هل قصد الأستاذ فرج إلى ذلك قصداً وأما حين كتب مسرحيته في الخمسينيات، إلا أن قصد الكاتب ليس يعني شأن كبير لدى الناقد أو القارئ، فللمعمل الفني وجوده المستقل عن حالته، وكثيراً ما يتنقل للأثر الأبي هواجس مما يشغل بال الكاتب دون أن يعبد إلى ذلك قصداً. ولا يفوتنا أن نقلت النظر هنا إلى أن الأستاذ نجيب محفوظ حين عالجه نفس الموضوع في روايته «العالمش» في الحقيقة قد أخفى عليه نفس الدلالة المصرية».

ولا شك أن الأستاذ فرج يجهد في تصوير أختاتون في صورة نبي فهو يجعله مصاباً بالصرع (ص ١٩٥)، وللصرع علاقة تقليدية تاريخية بالنسبة كما هو معلوم، ولا شك أيضاً أن الأستاذ فرج قد بنى عصر النبوة في شخصية أختاتون على نموذج السيد المسيح، والشواهد على ذلك في المسرحية كثيرة، فهو يضع على لسان أختاتون أنه «الابن الوحيد الحبيب لأتون (ص ٢٢٨)، وبين يجعل أختاتون يقول وأنا الحب الذي في مدني، أنا الحربة التي في بيتكم، أنا النصيلة، أنا السلام» (ص ٢٣٠)، فليس هذا إلا صدى عسراً لقولة المسيح وأنا هو الحق والطريق والحياة. وبين يقول أختاتون لأحدى الشخصيات وأهل شفاك واتيبيجي (ص ٢٨٧) بفقر إلى الحامل على القور عبارة السيد الشهيرة لأحد مريديه وأهل صليتك واتيبيجي. ولا تدري إن كان بناء شخصية أختاتون على قاعدة مسيحية لاختياراً موقفاً من الناحية الدرامية، ذلك أن مسألة أختاتون من منظور المؤلف تكمن في عجزه عن المواءمة بين دواعي الملك ودواعي النبوة، ولذا كان أن كسلك، فإن المؤلف لا يقدم لقبه يتعمد لوسط بين أختاتون وبين المسيح، ذلك أن المسيح هو بعض أختاتون من حيث أنه كان صاحب نبوة من دون ذلك إلا أنه لا يلقى عناية تامة ولا يوافق على أحد أصحاب الملك. يقول «بك»، رستم البلاط وصديق فرعون، للملك

«إذا كانت أرواح الناس هي حقلك، فدع أجسادهم هم (...). إما كنت تشر فلا تشر بالقوة. إما القنبلة أو الدولة. إما أن تعلم على الأرض وتكون ابن آتون، أو تحكم الأرض وتكون ابن القراعة الديمويين» (ص ٢٥٨).

مثل هذا الكلام يفقد الكثير من قائلته الدرامية بسبب الربط بين أختاتون للمسرحية ونفسه التاريخي، السيد المسيح.

على أن أختاتون شخصية تنطوي على تناقضات عديدة، وليست نبوته مثلاً خالصاً للرحمة والإشراق وهو البات في سبيل الغير، فأحلبه بالتفعية لا يخلو من زهو ورفق، وكلاهما تلك النزعة الأصولية المنطوية التي تنافها في الخطاب الديني كثير أهل الأيام، وهي النزعة التي تصدر عن قناعة صاحبها بأنه دائماً على صواب، بأنه قد ملك الحق كله لا يشركه فيه غيره، وبأنه وحده المهتدى إلى الأنوار العلوية وسائر البشر يمهون في الظلام، استمع إليه يتضاخر أمام زوجة وفترتيه:

«أنا أعطمت الفقير، وأعطيت النشمان من جمعي، وأمت الحائض، وحكمت بيزان العدل، وسيلكر آتون اسمي في العالم الأعر لآله عاشر روجي وألمي الكلمة التي تسكن مدني، (ص ٢١١)

وفي موضع آخر يزعم أنه يعيش في الحقيقة وحده وأنه إذا مات دقت معه (ص ٢٥٧) ومن علامات التناقض الأخرى في شخصيه



أنه، وهو صاحب دعوة السلام المازفة عن الفضائل وإن كان لتبنيته من الدولة وإخضاعه للصنيتين المشينين - لا يتردد في التكيل بمخاطبي مقبذه الدينية، ولا يهتبه أن يلمر بقتل قائدته العسكري وزوجته نفرتي وإلقاء جثثهما للتسليم لخروجهما على رابه (ص ٢٣٥). وعلى الرغم من أن المؤلف واع بهذا التناقض ويرى - كما يقول في مقدمة المسرحية - أن مرثه إلى النزاع بين طبيعة الفرعون الصارم و طبيعة الرائد الروحي، إلا أن مجموع خطوط الصورة التي رسمها لاختناطون ينهي بإبراج الكفة في جانب السخط عليه لا العطف، وهو ما يناقض المطلوب في بناء البطل التراجيدي الذي تصور أن الكاتب قد قصد إليه.

وحين يدرك اختناطون إذ يرى ملكته تقف من حوله أنه لا يستطيع أن يكون نبياً وملكاً في آن، فإنه يقرر التنازل عن العرش ولكي أحيا دائماً في كلمة السلام... (ص ٢٦٠) (وهو في هذا يشبه أوديب: بطل التراجيديا الإغريقية الذي يجبر ملكه ويصم على وجهه شرباً بعد اكتشافه فداخه جرمه) وبذلك تكون عناصر البناء التراجيدي قد اكتملت فهناك عصر الاكتشاف Anagnorisis الذي يعبه تغير الحظ أو انقلاب المصير Peripetia، ومن هذا الموضع تصور أن المسرحية كان يجب أن تنتهي، إلا أن الأستاذ مرجع يهيئنا لمشاهدين آخرين يمثلان نحو ربيع المسرحية عما يؤدي إلى المزيد من الخلخلة في البناء الدرامي والمبرمج في الرؤيا. ففي نهاية المشهد السابع نرى اختناطون الشريد يحمل رعا في المشهد الثامن نراه يقول إن من يملك فعله أن يحمل سلاحاً (ص ٢٩٧) فهل هذا كلف جديد وحيد من مياد السلام؟ لا يبدو الأمر كذلك، فهو يامر قبل أن يلفظ آخر أنفاسه أن تنقش كلمة السلام حل جدران المعابد (ص ٣٠٦). وليست محصلة هذا التطويل إلا الاضطراب في البناء المسرحي والخلط في رسم الشخصية.

وأخيراً لا يجوز أن نختم الكلام على المسرحية بدون التعليق على استخدام اللغة فيها والأستاذ فرج كما يعرف وكذا مسرحه وقراءه صاحب لغة مسرحية طيبة تشكلت في يد من حسب مياد المسرحية الاجتماعية وعصرها. يقول الأستاذ فرج في تقديمه للمسرحية أنه قد استلهم لغة الأدب المصري القديم في صياغته للغة هذه المسرحية مثلاً استلهم بعد ذلك لغة وألف ليلة وليلة في صياغته لمسرحيته وحلاق بفساده وعلى جناح التميزي وتامبه ققه، أو لغة المؤرخ المصري عبد الرحمن الجبري في صياغته لمسرحية «سليمان الحلبي». ونحن نقف هذا الكلام غام الفهم وتوافقه عليه

تمام الموافقة وألف ليلة وليلة» وتاريخ الجبري كلاماً مدون باللغة العربية فمن الجائز والممكن استلهم لغتها في صياغة مسرحية عربية. لكن الأدب المصري القديم ليس أدباً عربياً للسان، فلا يمكن استلهم لغته وإن لم يكن استلهم روحه أو مفاهيمه بقدر محسوب. أما اللغة التي يتلهمها الأستاذ فرج في اللقطات الشعرية من مسرحية فهي بدون أدنى شك لغة «الكتاب المقدس» في ترجمته العربية، وهي لغة ذات تركيبات وإيقاعات جارية لا تتفق دائماً مع اللغة العربية الأصيلة. ونحن نعتقد أن الأستاذ فرج قد حالفه التوفيق في هذا الاختيار اللغوي من أجل عصر الإغراب المطلوب في المسرحية التاريخية. فهو قد استخدم فيها بعد لغة عربية حالمة في مسرحية «الوزير سالم» حيث تدور في بيئة عربية قديمة. ولعله أدرك بحسه اللغوي الموهب أن لغة «الكتاب المقدس» هي أقرب صيغ العربية المتاحة له للإعجاب بأجواء مصر القديمة. وتحتوي، بالمثل التالي وهو واحد من ثلاثة كثيرة تخرج بها صفحات المسرحية، وهو يبرز في شكوى حور عيب لاختناطون من تدور الحال في البلاد:

«... البلاد كلها في اضطراب عظيم. القلوب حزينة. لا أحد له الحكمة أن يدرك، ليس بأحد الغضب أن ينطق. والسرير الضيف هو الذي ليست له القوة أن يتكلم في وجه من يريده الصولجان (...). أنه لعذاب أن أكنم ما في قلبي، لأنه حتى القلب المذبحون لا يكت. وعظيم هو الأثم الذي على أكتافكم...» (ص ٢٢٧).

على أنه من المفارقات أن لغة المسرحية على كتابتها للموضوع التاريخي يميها ارتفاع مسود الشعرية فيها ودرجة عالية من التوتر تصل إلى أتعاب الملهودراما أحياناً (ص ٢٩١، ٢٩٢ مثلاً) ولا نكاد نجد طول المناظر الشعرية للمسرحية في هذا امتحان، أي امتحان لغويته القاري على الظاهر على هذا المستوى، ناهيك عن المفرد في ساحة المسرح الذي هو الظاهر حراً وأسر ضجيراً. ولعل هذا المعصر اللغوي إلى جانب تداول الموضوعات والاضطراب البناء هو طفرات المخرجين عن هذه المسرحية طوال الأوهام الثلاثين الماضية وحدها أو الأستاذ فرج سرعان ما استكمل أدواته الفنية بعدها وأنتج لمعهد المسرح العربي نماذج رائعة حقا من الفن المسرحي إلى مسقوط فرعون، مسرحية دعنية تتعامل مع الأفكار والرموز وليس مع البشر الأحياء، وهي من شأن تلمذ ألفريد فرج على يد توفيق الحكيم. وإذا كان التلميذ هنا لم يبلغ شأواً أستاذة إلا أنه قد برز فيها بعد بلا شك في كتابة المسرحية التي تقدم مصمماً فكرياً قوياً دون أن تنجرد من الحياة كما يجيها الناس. □

١. النظر مجلة - المنصور.
٢. الجاهلية: ٦. كاسر الأول
٣. (١٩٨٠)
٤. المرجع نفسه
٥. مجلة «الفرح والسرور»
٦. الجاهلية: العدد ٥، شباط (يناير) ١٩٨٠
٧. الظاهر مرجع معلوم
٨. لغتي في كتابي «ألمح لحيات»
٩. محاضرة من خلال رؤيتي»
١٠. كتاب «الفرح والفرح»
١١. الثاني (أكتوبر) ١٩٨٠، ص ١٠٢
١٢. المرجع نفسه

على شاطئ الوجدان

شعر
السيد محمد حسين فضل الله

صدر
حديثاً



دار النشر
بغداد - العراق



الرحلة المتعثرة

محمد برادة

التعذرة لرُكَّاب المؤسسة وليطش زياتها ليس هناك «مطل» ولا شخصية مركزية وإنما هي شخص متضالوة الأبعاد، متباعدة الأصول لتلقي في بعدد خيال المتباعدة تحمل كل واحدة منها قصتها وتواجه التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ضمن مناخ معين يشخصه نص «المركب» عبر التفاصيل، واللغة المتعددة المستويات، وعلاقات الزمان بالمكان، وعناصر الرويات المحددة من تصورات إيديولوجية يمكن ذلك رموزها من خلال الكلام والعلامات والقضاءات. لذلك فإن ما نعتبره هاماً، وما نتحاور تحليته، هو النسيج الروائي الذي حطَّه غالب طعنة فرمان من خلال خطاب روائي يوازن بين الشخصيات وكلامها، بين الأفعال ومنطقها، بين الرويات ولغاتها.

الشخصيات ومنطق الأفعال

تحتل الشخصيات مكانة أساسية في «المركب» لأنها بمثابة جداول نصب في النص لترتدعه وتعطيه زحمة وتحدِّد عمارة. إما تقرب من عشرين شخصية يمكن تقسيم الأساسية منها إلى ثلاث فئات:

أ - المدير، شهاب، عصام، والد، أبو شهاب، وصالح، هادي، المقاتل أبو حسين: يُحدِّد الطموح والوصولية والارتداد عن المثل العليا ويتخذ شعاراً لها ما كان يريده أبو شهاب: «الدنيا مصالح».

ب - خليل الرسام، الشيخ عبد المقيم، حسنة، شاذ: هموزج لانشطار الهوية والإحساس بالصراع والاستلاب.

ج - سهام ومهما صديقتهما شروق: وحدهما تحصيليان منافع القمع والكبت وتشتبان بالوفاء للمثل التي تمكّن بها الشباب من جعلها لتحقيق جميع التحرر والعدالة الاجتماعية.

غير أن هذا التصنيف الأولي للشخصيات لا يُلقي الضوء على النسق الذي ينظمها ويُحدِّد مرجعيتها وقدرتها على التأثير وتوجيه الأفعال والمواقف داخل مجتمع الرواية. لذلك يمكن أن نوضح مركزيات نسق الشخصيات من خلال الأنماط الأساسية التالية.

أ - مدير المؤسسة: له منطق الدولة، أي القتالية والاستماعة بالتكنولوجيا مع الاحتفاظ بالثقافة. لا بد أن نتجسَّس المؤسسة ولو أن ذلك من أنيسخ للمواطن ونشيشه. من ثم تكون شخصية المدير مركزاً للاستقطاب

طعنة لمكوّنات الواقع في المجتمع العراقي يكتسي، في هذا النص، بعناصر تحيلية وتشخيصية لقوة تحركه إلى فضاء مفتوح على كثير من الأبعاد الزمنية والبُعدية والإيديولوجية، وتيرتيه إلى مستوى من التعة المتجددة عبر النغمة الساخرة...

ولقد لا تكون من الأساس للرواية عمل جانبي من الأهمية، وإنما قصص الشخص وتضاريسها هي التي تشكّلنا. عبر لسانهم وحواراتهم - إلى صاهم الطافح بالتطلعات والخيوط والأوهام. ومع ذلك، فإن النص - لإطار تأخذ مكانة مركزية ودالية - عموماً تحاور استماعة البيت المختلفة والمتداخلة لهذه الرواية. هناك، منذ البداية، سلطة المخرج إلى جزية لم الجاهيز على صفة ساحة ورابع من ميهاد، والرحلة تنظمها مؤسسة اقتصادية كبيرة من الضاعف العلم، وتشارك فيها موظفون وموظفات مع احتياض حضور المدير. لكن شهاب، الكلف بضم النسوق، يتحالف لإيصاد بعض أصدقائه من الرحلة (عصام، والد، خليل) حتى يستأجر وحده بالمدير العلم... وتغفر

الرحلة عن شائعة منظمة تقول بوقوع انقراض سهام الوظيفة التقدمية الجبرية من لشد جابر فرائس المؤسسة... قصة غفلة ولكنها مستمرة في إرساء بعض السلوكات، وفي تنظيم جزء من السرد. وبعد ذلك تظل إلى المؤسسة التي هي البنية الأساسية للرواية نطل من خلالها على الركاب والركان والزيتا سواء كانوا حاضرين بأسمائهم ومواقفهم أو كانوا مستترين فيهمون الغفلة من خلف.

نفعل المؤسسة، بمفهومها الجديد، وعصره الحديثي، والصراع بين عصام وشهاب على السلطة داخل المؤسسة، هي الواجهة المحترنة لأحداث الرواية التي لا تتجاوز ثلاثة أشهر، يبا تخذ مقاطع قصص كل شخصية اعتماداً أحياناً لمرمت وضادات غفلة، إلا أنها تتصافر، من خلال تنامي السرد والصوف والحوارات، لتغي الجسوبات

المركب

رواية

غالب طعنة فرمان

«فار الآداب»

بيروت ١٩٨٨

■ لم أكن أعلم حين التقيت الصديق العزيز غالب طعنة فرمان، بالجزائر، خلال انعقاد ندوة محمد ديب (١٩ - ٢٢ يونيو ١٩٩٠) أنه سيدارب محبة وهو في قبة المطاف... كان كعادته كلي التفتية، في موسكو أو في الرباط، ودوداً، مرححاً يتغلب على الحرارة بالنكتة...

أعطيني رواية الأخيرة «المركب» قاتلاً في: دستجد أشياء تمجيك ولا أشك في أنك ستقتطعها... وأنا بانتظار رايك. وبالمثل قرأت الرواية وكتبت عنها وكنت أنوي أن أبحث له نسخة من المقالة هذا الأسبوع عندما فاجأني نيا رحيله. لا أكاد أصق أني لن ألقاه ثانية كما نراعنا، لا أكاد أصق أن طبيعة غالب وصداقته المتزينة عن الغرض مستحبة إلى الأبد... لكن رواياته التي كانت ملجأه الوافي ضد كل أنواع التصف والتسكران وضد آلام المني شبيداً رحلة أخرى من خلال إعادة فراءتها لها. وأعتقد أن «المركب» بقوة بانها وتروع مستويات لغتها، وزعم سفرتها وفكاتها الألفنة شند لمزينا غالب بحد العميق للعراق وشعبه، لنفساته وأزمته السواصة بقم أصيلة تثبت من التربة بعيداً عن القسر والإزهاط والمطولات الزرفطة.

يكن القول، بدءاً، بأن رواية غالب طعنة فرمان الأخيرة «المركب» تأتي في سياق إنتاجه الروائي بمثابة بلورة لجموعة من الخصائص الفنية والسياسية التي تنظمها بعض نصوصه السابقة (خاصة النغمة والمزجل) وأيضاً بمثابة تطوير وتعميق للنص الروائي عند. ذلك أن استيعابه غالب

الشخصيات

جداول نصب في
نهر النص ترثه
وتتحد مجراه





بقية الخطابات الأخرى المتداولة على ألسنة الأشخاص. ولعل سهام هي التي تشخص أكثر. صمغ أن لها مواقف جريئة تطابق الأفكار التي تدافع عنها، ولكننا لا نجد أن هذا الخطاب قائم داخل مجموعة أو طبقة معلومة ضمن التصنيفات القائمة في مجتمع والبريد. وقد يكون ذلك راجعاً إلى سياق الانهيار وتراجع التيارات التقدمية مما جعل صوت سهام يبدو وكأنه صوت للتذكير بالمثل والبيدات، والالتزام الأخلاقي... وهذا الموقف من لندن الكاتب يبدو أقرب إلى المنطق من موقف التبشير والتشديد وإدعاء وجود قوى ثورية مضادة. بدلاً من ذلك، يأتي صوت سهام مخالفاً لذكرنا بإمكانات أخرى في الحياة والعلاقات وصالحه الذات.

إن جميع هذه الخصائص التي حققها غالب طمعة قرمان في «المركب» تقدم إسهاماً كبيراً في فهم الواقعية الجديدة العربية التي تتجاوز عاكسة الواقع إلى إعادة خلقه عملاً بمبادئ تحليلية ورمزية تتبع للفكرية، النقطة ما وراء المثلثي، والمشخص، كما تتيح له إدراك التعقيدات للثقافة بدنيانية العلاقات وتفاعل التاريخ الفردي بالتاريخ العام. وأعتقد أن رواية «المركب» هي من بين الروايات القليلة التي وتسرخت الدولة العربية المصرية وشخصت عظامها للنفس الكاشف والحالب في نفس الآن، لإيديولوجيا تعدد التلويح بين مرجعيات مختلفة ومتناقضة في معظم الأحيان. □

الفصل (امتداد أطراف بغداد، تكاثر الميولات، وفرة المستودعات (السيارات، التلجيات) وقيام السوق الحرة...). لكن هذا الترتيبان يقابله ويعاصده، في آن، رمكان آخر يتمثل في استمرار الرقابة على المواطنين، والاضطرار إلى التنس في العلاقات بين الرجل والمرأة (مثال عصام ووصال)، واستمرار مجالس الشرب والرجالية، والأدوية في السلوك (مثلاً، كلام للدير عن الضاليد، وسلوكه تجاه للمرضى وصال...). إن الكرونوتوب هنا يأخذ طابع الزمن التاريخي غرس قضاء معين ومن خلال خطاب يترجم مصالح اجتماعية وسياسية محددة. ولكن يلجؤ الكاتب إلى السايكولوجيا والسخرية أعطى للنفس الأيديولوجي الذي يتنوعه كلام الشخصيات طبيعة الرعي المفلوط لكونه يصدر عن أحكام مبنية مع ميل إلى أسطورة الواقع وحجب إوليادته الحقيقية... إن الكاتب، وهو يرمز عناصر هذا الكرونوتوب والكلام المحذر منه، يحرص على إظهارها بلفظ القارئ بين الكلام والفعل، بين الرواية وبين واقع الحال.

٢ - الأبناء التي تتبني في الأيديولوجيا من خلال خطاب له طابع طوبوي قياساً إلى

النفس، صفاء العقل وتوازنه. (ص ١٣٠). والأمثلة على هذا التصوير النفسي واستلزامه في إبراز تضاريس الشخصيات وخلفيات الأيديولوجيا، كثيرة.

٢ - عصر التشكيك في جزء من الحكمي من خلال تنبيهه بحكاية معروفة تحمل الشخصية التي تعيش الحدث تشك في صحته، كما تحمل الفكرة بالهكاكة الساخرة وساحتمال آخر للحدث أو العلاقة المرويتي... وهذا ما نجده في علاقة عصام بالمريضة وصال التي حكته له قصة عن عائلتها وطلائها واعتداء الزوج عليها، صفها في البداية ثم أخذ يرجع القصة على صوم سياق حياة وصال ليتبني إلى احتياك أن تكون ما قصته عليه مجرد تقليد لأحدى قصص الأفلام المصرية - ونفس العصر البرودي بعده، بطريقة مختلفة، في مشروع الشيخ عبد الحمم المتعلق بكثافة مذكراته وكأنه شخصية مرسومة يتلف الناس على قراءة تفاصيل حياته.

عناصر الرؤية الأيديولوجية

إن «المركب» ينهنا التالية، وشخصياتها للتأثير، وفضاءاتها للتدخل، تضعنا أمام صمودات عندما يحاول استخراص الرؤية الأيديولوجية للرواية. أنها، شأن شأن الروايات الجميلة، تنتشر بنوع من الانجاس الحصب الذي يُمَدنا عن الطرح الأيديولوجي والحسم الدوسيفي. ومن هذا المنظور، سنحاول القبض على بعض المحاور للشككة للرواية في العالم عند الفئات الأساسية في «المركب».

يمكن أن نبرز التماهي الأيديولوجية داخل مجتمع والمركب، مع ملاحظة التفاوت بينها والمتجلى في اختراق أحدهما (الطوبوية) إلى تشخيص اجتماعي ملموس يقدم الخطاف والكلام الزار على لسان سهام:

١ - الأبناء الأول والذي يأخذ داخل نسج النص صفة الرعي المفلوط، يمكن أن نسترجع عظمته من خلال الكرونوتوب الذي يقرن زمن ما بعد الثورة العراقية بزمن التكنولوجيا وبناء الدولة القوية، وهو المؤسست. إنه الزمن المقتصر بامتساح في

الأليف الغامض

معتمد جمال ياروت

■ يواجهنا نوري الجراح في «مباراة الصوت». ١٩٨٨، محاولة البحث في «النسبي» من لغة شعرية مكثفة، تبدو أليفة وغير متوقعة، فورية ومفاجئة، اعتيادية وغريبة في آن واحد. فكأن شي «قابل للشعر، اللحظات والتفاصيل والحسنيات المملعة والمهيشة. الباس

السائق، والراكب النائم، وقرص أحمر يلعب في الكأس، والصقارة، والحصل، والحكمة

مباراة الصوت
شعر
نوري الجراح
مشتريات «رياض الريس للكتب والنشر»
تشرين ١٩٨٨



والساج الأصم، وهوائي التلفزيون، وكؤوس البيرة، والكسري، والمنشفة، والقصان، وعينة الحياض، وباب المطبخ... الخ. ومعنى ذلك اختصار الشعر لا يراه في السطحي (الكلي/ المطلق)، بل في أكثر التفاصيل اعتيادية ولغة، إلا أن هذا الاختصار لا يتوصل التفاصيل إلا لكي يفتقدنا عبر غلبة يتوسل بالعمدة والغربة. ومن هنا فإن «النثر» هو الشال الجليبي الأسامي الذي يجتبه الجراح. ولا نعي به «النثر» هنا المعنى القصاصي وكلمة ونثر السلي يواجبه حسب تقليد كلاسيكي بكلمة وشعر، بل نعي به على وجه التحديد المعنى الجليبي أي الاقتراب من «الوقائي البومي». بهذا المعنى ليس «النثر» بالمعنى الجليبي للكلمة سوى الاقتراب من «الوقائي البومي» الذي يتكشف في مجالات نثر الحياة، يجسّد «النثر»/ «الوقائي البومي»/ «جليبيات نثر الحياة» في شعر الجراح إلى ما يمكن تسميته بلغة بالشار «عالم المتناهي في الصفر». فعالم الجراح هي العوالم المتناهي في الصفر إلا أنها أيضاً «العوالم المتناهي في الصفر» في القصيدة. ينضج الغفوس الدلالي تحميداً داخل هذا التوتر ما بين الإلمة والغربة. يثير ذلك إشكالية العلاقة ما بين «النثر» و«الرواية». فإذا كان «النثر» مقولة جالية تسري الشعر في «الوقائي البومي» فإن «الرواية» مقولة جالية أخرى ترى الشعر في «الكلمة». وإذا كان «النثر» يقترب من «عالم المتناهي في الصفر» فإن «الرواية» يقترب من «عالم المتناهي في الكبر». ينضج نوري الجراح إلى هذه التناحية فيما يتجاوزها ويغترقها في محاولة لتكشف «الرواية»/ «الكلي»/ «المطلق» في «عالم» «النثر» «للمحالة» تفاصيله وجزيئاته ويشره وأمكنته وجزيئاته وبومياته...

الخ. يا يزيد أن يسوق لنا نوري الجراح هو أن الشعر موجود حتى في أكثر الكلمات شوباً وعادية، وتلك التي تبدل على أكثر وقائع الحياة اليومية عادية لا تفقد إصابتها الشعرية. وبغير ذلك ولعمري يعلم تفاصيل «الجزائرية». وقد اكتشف «الرواية» في «النثر»/ «بني إيد» في تجربة الجراح، أن «الذات» لا تتكشف موقفها الشعري في التجريبية واللانكسائية والكهانة بل في دورها داخل نثر الحياة. فألقت هنا هي عالم الشعر بقدر ما هي عملة بكل تفاصيل المعيش والبومي والملموس لقد توضح في ظاهرة الاقتراب من جليبيات نثر الحياة في الشعر العربي الحديث

إلى الآن أسلوبيتان عريضتان متميزتان هما أسلوبية «الرصد» *l'écouter* و«الحطاب» *Discours*، يمتدحها الأكتي المحدد والقصيق. يبدو نوري الجراح وكأنه يقترب من جليبيات نثر الحياة أسلوبية بواسطة أسلوبية «الرصد» بأسلوبية «السمية». وهي أسلوبية تبدل فيها وقائع الحياة اليومية وكأنها تتابع وتجري في نقطة الصفر دون «ذات» مباشرة أو حاضرة تسوجها. فألقت هنا هي إله غفي غيوة، تحضر على نحو غير مباشر ومبعد في كلمات مستقلة وذات كيونات خاصة. ولعل أبرز ما يمثّل على نحو دقيق ومصدق هذه الأسلوبية «الرصدية» في تجربة الجراح قصائد: «الأحرون» ص ٤١١. و«حزلة الملاك» ص ٤١٢ و«رايات الفتى» ص ٤١٣. و«أزهار الليل» ص ٤١٤ و«ذات» ص ٤٢١. الخ. ففي أسلوبية «الرصد» بمعنى التي الخالص تبرز الوظيفة المرجعية الإحالية للغة وتبين على العالم الشعري بشكل استراتيجي:

نزل الجميع وظل الناس
يجرف الهواء
ويطمح بجنيب الأنفاس
بمر بالمسطات
ولا يوفى
والأراك التام
اكشف قبض الحيلة
ورأى العرس «الأخر يربو في الكاس»
أعص
وم
نزل الجميع، مرة أخرى
وظلت
سكين السائق مسكورة في رقبته

تواجهنا هنا أسلوبية «الرصد» بمعنى التي. حيث تحيل الوظيفة المرجعية للغة إلى حدث «وقائي بومي»: يماض يتزل الجميع منه، وفي سرعها يراك نائم وحيد... إلخ. تفاصيل سرية/ تربة/ لا تحضر فيها الذات إلا كما يحضر الإله الخفي في خلوقاته. أما النتيجة الشعرية فهي: ... وقلت سكين السائق مسكورة في رقبته. ليست هذه النتيجة - الدلالة الفتوحة والنافذة في أن واحد سوى محصلة لبناء القصيدة. إنها تؤثر ليس بواسطة بلاغة الكلمة المفردة بل بواسطة ما يمكن تسميته «بالمجاز البنيوي» الذي يختلف كثيراً عن «المجاز البلاغي» فالجهاز البلاغي يزين العالم ويصنعه، في حين أن المجاز البنيوي يتغلغل في علاقته وأشيائه.

يبدو الشعر في هذه «الأسلوبية» «الرصدية» وكأنه يفض ويكفي. ولكن لكي يغاي. من هنا فإن اللغة الشعرية تمتد عن غائية الذات نحو غائية جديدة هي غائية الأشياء والتفاصيل والمردود التي تجميع بها دورة الحياة اليومية. وبذلك تحطم القواعد ما بين اللغة والحياة، الشعر والرصد، الذات والواقع. ... وتنفذ ذاتها لصالح تجربة ترى العالم في وحدته وكثافته وتوتره. فالكثافة والتوتر اللذان تواجه بها النتيجة/ الدلالة القصيدة والمفاجئة، سكين السائق في الرقبة، هما نتاج الوحدة البنيوية في النص الناتجة عن تعامل الأجزاء والكلم.

تشر أسلوبية «الرصد» في تجربة الجراح إلى ما يمكن وصفه بظاهرة موضوعية ما للنص الشعري ذات أصل ملمح. إلا أن هذه الطبيعة المقترنة من المحاسة الموضوعية للمحبة، لا تحكي وترصد وتقص وملحمة البطل الكبير أو «الإنسان الكبير» بل ملحمة الأشياء الصغيرة والإنسان الصغير.

غير أن نوري الجراح يجتبر الأسلوبيتين: أسلوبية «الرصد» و«الحطاب» في أن واحد أحياناً. ومعنى به «الحطاب» هنا مصدور «الذات» التي تنصم في داخلها الآخر وذلك إن لغة وظنون مبهوتين هما وظيفة الكشف عن طيف الذات ومضاعفاتها وعندها الانعكاس ووظيفة الإحالة إلى ما هو خارجها أي الواقع، وهو ما تخلط قصيدة «الناقص» ص ٤٧١ حيث يواجهنا تركيب بنائي يتألف من نواتج الخطاب/ الرصد.

أريد أن أجدد على صفة النهر
الضاحية السوداء تتدل

قد أريد أن أجدد على صفة النهر ترتبط «الحطاب» في حين أن الضاحية السوداء تتدل، تحيل «الرصد» وداخل هذا التركيب البنائي يواجهنا «الانزياح»: الشعري: تضاحية سوداء تتدل. يؤدي الانزياح دوماً عندما يكون انزياحاً شعرياً إلى القفوة/ التوتر ما بين الضاحية الضاحية والظلمة التي أصبحت سوداء في الشعر، ويضفي لتلك الضاحية حساً شعرياً لا عاديها بالعالم، يكشف سرارة الذات، كما يمكن أن يصوروا التلوي وتخيّل من أحوالها أثر أحوالها نفسها التي قد يلقها على النص.

يثير ذلك إشكالية أخرى هي إشكالية العلاقة ما بين عناصر المحصور وعناصر النياب. وهي إشكالية لا تنضج إلا في العلاقة

لا تحضر الذات إلا كما يحضر الإله الخفي في مخلوقاته





تعمهي حطاً؟! .. فلك هو أحد الاحتمالات الدلالية المشابهة المكنة. فكل شيء في شعر الجراح احتياك وإيماء بإمكان الدلالي الآخر الذي يبدو أحياناً بلاهياً...

وفضاء دلاليًا شاعراً متفرعاً عن التأويل

■ إن ما يسميه نوري الجراح «حطام الإلفة» ليس في حقيقته سوى اقترب من أحلام الإلفة التي تتبع ظلالها في الزوايا الصغيرة والأكثر حمية واعتيادية للحياة الشخصية اليومية. من هنا ينفض حطام هذه الأحلام/

تفاسيلها/ استكثها/ داخل العلاقات الحضورية للنص نفسه. فامكنة الإلفة وتفاصيلها وأشباهها هي في النص مثلاً:

الحمر، الكراسي، الصحن، السلم، التوافد، الغيش، الصباح، الأبواب، المقعد، البساط، الصالون الحائري، الزجاج، الكرسي الغبراء، هوائي التلفزيون، القبة البنية، غشائش المنزل، الوضوء، السرير، الفراش، إسرقي الحليب، حرام الصفوف... الخ. ومن الملاحظ أنها في رمتها علامات - دلالات تجل في ما هو أليف/ مباشر وشخصي وحميم.

غير أن هذه ليست مجرد علامات - دلالات وحسب، إنها أيضاً كانتات نوري الجراح...

التي تصور الحياة كمجموعة أساطير يومية، وكان الشعر ليس الأسطوري والخاص والمتعالي في ما درجنا على تسميته به - والأسطورة ورومها الجميلة... بل هو اكتشاف والخبرة اليومية، وواقعيتها ونفاصلها وأمكنة الآلية والمجموعة كإساطير لـ «الشخص» مرتبطة بالرموز الشخصية. ويبدو الجراح في ذلك شاعر «الأساطير اليومية» الألفية والغريبة، الغريبة والمفاجئة، الاعتادية والناعمة

وكانها ملحمة الحياة الصغيرة - الشائعة في آن واحد. يستعيد الجراح نوستالجيته:

نوستالجية الطقوس الفاضلة والشرقية والحسان... نوستالجية البيت الحميم بحديقته، وأبوابه، وفنائه، وزواياه، وشجرة الكرو البيضاء فيه، وعيشته، وبلاطه... تلك النوستالجية للشعونة إلى أقصاهها بالشعر. بالأسكنة والتفاصيل والذكريات، ور حطام الإلفة تعالوا تعيد قراءة الجراح من جديد. □

علاقات شخصية مع العالم. إنه صديق لأشياء وعصايله وقته... صديق الأمكة والذكريات... ويسمي نوري الجراح ذلك به «حطام الإلفة». حيث تتحول «الإلفة» العالم الشخصي/ القريب/ المباشر إلى علاقات مشعة بالعموس والآية في آن واحد. ودخل هذا التوتر ما بين الآية والعموس يتدرج «حطام الإلفة» ككرة كريستالية تشع بالدلالات المكسرة والمترعة والمشبكة

يخسر هذا النوع من الاعتقاد الشخصي للجلاء على سبيل المثال في قصيدة «فضاء وأطى» ص ٤٨ فالقصيدة تجلنا إلى: مرآة تبيط السلم كمجنونة، تازقة في الغرفة الواها الخفية، وهي تقول بهول وإحساس بالذنب

ولا تعمهي حطاً غير أن هذه المرآة التي تبدو للوهلة الأولى عادية كمنصة مرآة - فرداً

وليس امرأة شخصاً - سرعان ما يتكشف في النص الشخصي رسماً على الخدائبة المجهريّة

التي هي في الحقيقة: «هتل ثلاث المرآة» في «فضاء وأطى» مجرة ورسم على الجدار وشجرة كرز أبيض في حديقة المنزل، فكنتها الشعرية الشعرية وحولتها إلى امرأة من لحم ودم تبيط على السلم مدفوعة؟ يمكن في الواقع إضافة قراءة النص انطلاقاً من هذا المركز الدلالي الذي يبدو في الآن ذاته مجرد مركز يمكن بين مراكز أخرى مكتة بدورها. حتماً يمكن في

الشعر أن تنتزع الدلالة إلى انفصالها، وأن تتحول عين حصان إلى شجرة، وامرأة إلى شجرة كرز أبيض في الحديقة. فهنا تحصل الدلالة من «المعجزة» بما يمكن تسميته علمياً به - والآنزايخ - الانزياح بين المرآة المعلقة على السلم والمرآة - شجرة الكرز والرسم على الجدار... والانزياح ما بين «الكرز» الذي هو بحر والكرز الذي هو أبيض في النص.

نهل تحتل دلالة النص القول بأن المرآة التي أصبحت شجرة كرز أبيض، توحي في صفه البياض إلى عالم للفلانكية والطهارة لدى امرأة تبيط السلم وهي محملة بحس الحظوظة: «لا

ما بين النص» - وعلاقات الحضور والتلقي» - وعلاقات القباب». يقوم الأساس العلمي (بمعنى علم النص هذه الإشكالية على أن اللغة الشعرية تنتظم في محورين: تركبي وتواريدي. فاللغة (وهي الواقع المباشر) للنص لا تقرر كياً في الدلالة العجيبة القاموسية للغة بل توميء وتوحي بمستويات دلالية متعددة متشابكة لها. ومن هنا فإن النفاضة من حيث هي في المحور «التركبي» تسير الاحتمالات الدلالية المكنة في عملية التلقي: آدم وتفسه الأول ودلالات الخطيئة على غفلة النهر وكان الحياة في جنبها الأولى البدائية...

ثم النفاضة السوداء، حيث يفقد ذلك ربا إلى احتيال دلالي يكشف موقف الذات ومشاعرها الخائبة أو الخوذة بعالمها... الخ. يعني ذلك أن النص يفتقر تعددية دلالية مفتوحة. إن هذه التعددية الدلالية المقترحة والمفتوحة لا تتحصل إلى في العلاقة ما بين عناصر الحضور (أي النص) وعناصر الغياب (أي

التلقي). والشعر في هذا السباق هو باستمرار شعر الغياب الدائم والتمسك، التمسك بأقصى درجات الرعدة والكثافة والتوتر (وهي

خصائص الشعر بما هو شعر). هذا المعنى فإن علاقة التلقي في مثل تجربة الجراح تعيد إنتاج النص وتشارك في صنعه من جديد. غير أن آلية التلقي لا تعيد إنتاج النص إلا لأن النص نفسه أي عناصره الحضورية، يوميء لها ويسمح بأن يأن تعيد إنتاج في فضاء مفتوح، يبدو به «الشعر» وكأنه وكرة كريستالية تشع بالدلالات، وهي تتدرج ما بين النصية والتلقي. ■

غير أن الشعر في «جسارة الصوت» تجربة وشخصية لا «فردية». يمكن الفرق ما بين «الشخصي» وال«فردية» هنا، في أن «الفرد» مغولة كمية عديدة في حين أن «الشخص» هو «الفرد» وقد أصبح «شخصاً» متميزاً، يفتقر

العالم في ضوء حسنة الشخصي وخبرته الشخصية. وبغض ذلك أن الجراح يشبك

الشعر هنا كرة كريستالية تشع بالدلالات



مقياس مجنون لحرب مجنونة

عبدالله صغي

قاص من العراق

يلون موت مجاني خلف نافذة، في سوق، في شارع عرسي، في بقعة، أو في يوم كل شيء ممكن الحب، المحبرة، الشدرة، المقاحاة، الصدقة، الحباية، التهرب، الموقف الوطني، النظرة الإنسانية، الأخلاق، أي كل الذي لا تستطيع مد أن تغدبه وتعتاد عليه خلال عفود من السنوات اجترته واعتادت عليه مدينة الرواية وبيرتوت في سبين قليلة. هكذا الآن، على لمره أن يجتار، أن يتحول أو أن يثبت في موقفه كمتراحم حتى تحين النهاية المجهولة. ولكن هل تسمح مدينة كهذه للرائي بالاعتياز؟ أجل، ولكن أي اختيار؟ هذا ما تسعى وحجر الضحك أن ترويه بدهو يمت على الصبح.

تغزى وحجر الضحك بأنها لا تلمس ولا تنطق بحس لجاني بل ماضي الدنية لالار الحارمين لكرهية والاحتالات. إنها تشمل أكثر ما تشتمل لمراس السمع، وتلخص منه، من أسائه وتناجيه، من التبريرات في خيبة المدينة، ومن التماس التين هم موضوع تلك التبريرات. حتى وعليل الشخصية الرئيسية في الرواية - عورها - والذي تتعاطف معه تسخر منه في النهاية لأنه لا يعد كل هو في السابق، لقد تغير هو الآخر الذي بدا أكثر من مرة كذا لو أنه عصى على التغيير: وكما تغيرت منه وصعته في الصفحات الأولى! صرت تصرف أكثر حي، الكيمياء، حجر الضحك.

وحجر الضحك رواية أحدثت قبل أن تكون رواية شعبيتها. أي أن الشخصيات لا تنمو تراكميا كما هو سائد، إنما الحدث الذي يأخذ صفة القلطة هو الذي ينمو وهو الذي يسير في الشخصيات وفي مصائرهما. ولذلك لا تنه الرواية عمودياً إلا في كليتها، بل تنه أيضاً لتضي أبعاد واقعة في المدينة، وهي ليست نادرة على أية حال، إنما يمكن إيجاد مثل لها في كل حارة من حارات مكان الرواية. بالطبع لا تنسج الرواية أحداث الشخصيات بل تزكدها عليها بقوة إذ إن التغير سيأتي لها، منه تأثير وتأثيره صداد يذوي إلى التغير. هنا الشخصيات لم تعد ضحايا الآخر

حجر الضحك

رواية

هدى بركات

منشورات «رياض الريس للكتاب والنشر»

تشرين ١٩٩٠

■ في روايتها الأولى وحجر الضحك تشغل الكاتبة هدى بركات لبس فقط بيرصود التفاصيل اليومية لمدينة تعيش في ظل حرب مسمومة متصلة، إنما أيضاً يرصد التحولات التي تحدثها تلك الحرب في بنية الفرد النفسية والاجتماعية. والكاتبة إذ تنجح في ذلك تسعى باجتهاد لتقديم نموذج روائي جديد يستمد بنيت من إطار المدينة ومن أمثاقها ومن الواقع المتشابه التي شملتها. لذلك تبدو الرواية مرسعة في إيقاعها الذي يشبه إيقاع الأحداث، إيقاع المدينة كل يوم، بل كل ساعة. من هنا أيضاً يأتي لتداخل ضمير المتكلم بصمير الراوي، وينسج الحوار في سياق المتن تلبية لحاجة الإيضاح السريع. ما يلتفت في رواية هدى بركات ليس سامعاً، وليس مجملها المعاري فقط، إنما لغتها الحارة، المتدفقة، القاسية، التي تزكده أنها قائمة فعلاً من واقع حار ومندفق وقاس يتغلغل بين القاذبات المنطلقة من لمكة ما، بين رصاص القصص، بين دوي انفجارات المسبورات المتفجئة، بين حطام الزجاج المتناثر داخل وعراخ المنازل والبنيات، بين الحاسر للجمعة، وبين الأمال المبددة. في وسط هذا الركام من الحرائق يدور الإنسان حول نفسه وحول يومه باحثاً عن سبيل للخلاص، عن منفذ يقوده إلى فسحة خالية من الغبار والرماد والدخان. ولكن هل يوسع الإنسان إذ يجتار في زمن كهذا، في حقبة كهذه؟

كل شيء ممكن في هذه الرواية، كل شيء ممكن في ظل حرب يومية ليس بمفجور أحد التكهون بها، ثم التكهون بوضع اجتماعي لها يحمل الناس قاذرين على إدارة أنفسهم

قط، الآخر الذي هو القيات، التنظيحات، السلطات، إنما هي ضحايا حدث قامت به هي نفسها: مقياس مجنون لحرب مجنونة. في مذهب الرواية يشهد «حليل» انتقال عائلة ودينا إلى منزل آخر، ثم انتقال عائلة صديقه الحميم «ناجي» ابن الست «إبراهيم» الأمر الذي يترك فيه إحساساً عميقاً بال فقدان، إذ أن عائلة «ناجي» كانت بالنسبة له تعويضاً عن وحدته وعزله وشعوره بالفسح والاشتياح مما حوله. وما الذي يفقده البيت تحديداً حين يتركه ساكناً فارغاً؟

كان وعليل هو الذي طرح هذا السؤال عندما تفحص لبس «ناجي» إثر مغادرة عائلته المنزل المجاور لبيتهم إنه بذلك يصبح عن وحشة المكان، عن وحشته هو، وعن خاوفه من العودة إلى حياته شبه الانطوائية، شبه المزعزلة. إذ سيظل دائم النظر إلى الأشياء من حوله يراقبها ويشرحها ويستخرج منها أفكاراً مضطربة في السباسة والاجتماع. هكذا تصبح مغادرة عائلة «ناجي» أول إشارة للتغير بعضها حدث مؤثر أشد وأقوى وإبلاها على نفسه هو مقتل «ناجي» السريع والقاسي.

كان ناجي بالنسبة لخليل معادلاً للحب الذي كان عليه الأخير ويعتقد في الوقت ذاته لعليل يفقد شخصاً سلباً يحمي ما، محرولاً، ومتردداً ثم أنه لشدة صمعه يحتاج إلى من يستند في مقاوته المفترضة لكل الدورات التي جلبتها الحرب، ولكل الدمار الذي خلقه المدينة. إن شخصاً كهذا يرتبط بعلاقة استثنائية - «ناجي» في زمن قائم على انتماء والانتماءة سيطر يتسادل مع مقننه لفطرة طويلة حاصلة إذا كان صديقها نائفاً بحس أنه قتل بسب عيائه لكن «حليل» سرعان ما يعمر بساحته، ويسالحت عن حدود لوجوده المترك التالك. هل تعب خليل كما نعت الدينة؟ لقد اعتادت المدينة على قانون استثنائي خاص بها يدعى: الموت، ومعادله في الرواية: السخرية المرسدة، والضحك المستمر. غير أن «حليل» لا يضحك، فالضحك هنا هو اللامبالاة، أو الدخول في اللعبة التي يتفكها الصوص والمهرسون والساهرة والفتنة

مرة أخرى يتصل حيط الحب الذي انقطع بمقتل «ناجي»، لكنه هذه المرة مع «يوسف»، إنه أحد أقرانه وعليل الذي يتأثر إلى المدينة للإلتصاق في بيت الست إبراهيم لمساعدة خليل. هنا تنمو علاقة جديدة بين «يوسف» و«حليل»

رواية الراهن
المفجع
والسخرية منه

الذي كان عليه الأخير ويعتقد في الوقت ذاته لعليل يفقد شخصاً سلباً يحمي ما، محرولاً، ومتردداً ثم أنه لشدة صمعه يحتاج إلى من يستند في مقاوته المفترضة لكل الدورات التي جلبتها الحرب، ولكل الدمار الذي خلقه المدينة. إن شخصاً كهذا يرتبط بعلاقة استثنائية - «ناجي» في زمن قائم على انتماء والانتماءة سيطر يتسادل مع مقننه لفطرة طويلة حاصلة إذا كان صديقها نائفاً بحس أنه قتل بسب عيائه لكن «حليل» سرعان ما يعمر بساحته، ويسالحت عن حدود لوجوده المترك التالك. هل تعب خليل كما نعت الدينة؟ لقد اعتادت المدينة على قانون استثنائي خاص بها يدعى: الموت، ومعادله في الرواية: السخرية المرسدة، والضحك المستمر. غير أن «حليل» لا يضحك، فالضحك هنا هو اللامبالاة، أو الدخول في اللعبة التي يتفكها الصوص والمهرسون والساهرة والفتنة





أمرًا عطفًا، يرسم درويش في شيء من الحلو الأبي ملاحم رسائله المقيمة مع مسيح القاسم، إنطلاقاً من رحي البسطين: الوجداني - الذاتي، والانساني العمومي.

في ولادته من رحم التجربة الواحدة لكل من الشاعرين بمارس الخطاب الشعري الرسائل من الموقعين المتباينين تمييزاً مشتركاً ذا بعد فؤادجي يعكس تجليات وتداخيات التجربة الأعظم للشق المنفي من الوطن، ولشق الوطن المقيم في الوطن. حيث الجانب الوطني منه يفتي بوجود جغرافية ما بين الشق المنفي والشق المقيم. وهذا منقطع لعمود درويش من المتاحة الرسائل.

مستحار إنقلاص النص من ضفافه، إلا لعل أبرز خصائص الكتابة هي فن تحديد الضفاف الذي يسميه القاص شفاء، فمفسر البناء ليعبر لعبتها الجبلدية على ساحتها المقترحة

وأصل الحكاية، كما تذكر، هو رغبنا الورقة في أن نترك حوتنا ومعنا ولينا أترأ مشركاً وشعلة على تجربة جبل تلعب على نور الأمل وعلى نور الحسرة. وإن تقدم اعتذاراً مغلوباً عن انقطاع أصاب ساعة في عمرنا الواحد. وإن بعد ارتباطنا السابق إلينا وإلى وحي الناس ووجدانهم، لواصل هذه الثانية المتناهية. ثالثاً، إلى آخر حقيقة في الزمن.

وتنتهي الحزمة الثانية في رسالة درويش وشفاء يوم الثلاثاء، حيث يطوي الشاعران صمعة أول من كتاب رسائلها المتبادلة. فيها ثمانية المرقع تنتهي بنا إلى أحادية الرؤية وما يمس أيضاً هو أننا حاولنا أن نكرر جمود النظرة إلى العلاقة بين الداعل والحارج. دون أن نخشى القول أن المنفى ليس دائماً في المنفى، وإن الوطن ليس دائماً في الوطن، فإن في وطننا من المثالي ما يصف بعته بأجنية الطفلة، وفي المنفى من طرائق إبداع، ما يجمع بتناجيم المطلق.

الحزمة الثالثة: وتقدم إحدى عشرة رسالة، كتب ما عدا الأولى منها بعد انطلاق الانشغاف الشعبية في الأراضي العربية الفلسطينية المحتلة، والخطاب الرسالي هنا يتنص قليلاً من منحى السرد التصريحي الذي نصبه أكثر ما يمكن تلك الصور المكتنزة في الذاكرة الوظيفية على خلفية حضور مشهد الانشغاف مع رمزه الأكبر الممثل في الحجر، مقترناً إلى البصيلة الحسية في بث الحواس والأفكار من خلال الواقعة الحاصلة، بعدما

نايف ضرورة في، نايف الذي أحبه لشدة ما كتب تشابهه. انبها لا يتشابه إلا في الأيام التي اضياعها معاً في الكلية. ذلك أن التغير الذي طرأ على مواقف نايف، وحياته وسلوكه جاء مبكراً: ومنه أن انتب نايف للحزب غدت معاشرة للشباب، صار لا يكت معهم طوال الوقت... بعد فترة صار ينيب عن الحاضرات، وعن الكلية، وبعد فترة صار يسلم على الشباب باليد كالرجال، ويقف مزاحاً معهم، صار أكثر انبهاً إلى لباسه، وإلى البيت، وصار يسطق في امتحانات آخر السنة. لكن وخليله لم يكن يومه المخلص من الشك التي تترص به في كل مكان. ومع أن الكتابة لم تكن تهين أن يتم التعبير في موقف وخليله على النحو الذي يدهم إلى انحصار جوارحه وتهددها بالمرء من شدة الست ليزايل، إلا أن السياق فرض ذلك، أي في الواقعة، الحرب، لفظ الحديقتن عيباً هو الذي فرض ذلك. وربما التسع الرواية إلى عاينها، إلى هذا، إلى كترها. □

الحديث هو الذي ينمو ويغير في مصادر الشخصيات

لا تغل حياً ووعداً عن العلاقة مع «ناجي». وحين تشد وطأة الصراعات والولائم تنمي وبوسفة - ويتشجع من خليل - إلى أحد التطلعات. وفي يوم ما يأتي التغير الذي كان وخليله يجتاه دأسي كليا تذكر صديقه وناجي. الموت

من جديد تبدأ دورة إحزان وخليل وعزلة والآه بعد مقتل «بوسفة» هل يكني هذا للتغير؟ إن الأمر ليدلح القاري إلى التجسس من مستقبل وخليل، مسوق الميث والانسلاخ والاحتياك والارتزاق، أو موقف الانتحار الذي يمكن توصفه عندئذ بأنه رد اعتبار للنفس البشرية المصلدة المهزومة العزلاء. لكن التعبير اللامع يأتي إلى وخليله أو أن وخليله يلعب إليه من الشق الأول، كي تكتمل دورة الضياع في انشغال الحرب المظلمة.

إذن، يستجيب وخليله لتداعيات صديقه ونايفه الذي يصفه وخليله بقوله: «وكان

رسائل المنفي والمقيم

ناصر خطيب

أسبوعية «اليوم السابع». جمعت رسائل القاسم درويش في ثلاثة حزم: الأولى (الرسائل الشعرية) وتضم قصيدة القاسم (تغرية إلى عمود درويش) وقصيدة درويش (أسميت نرجسة حول قلبي، إلى مسيح القاسم).

الثانية وتضم المجموعة الأولى من الرسائل النثرية. يبدأها عمود درويش في رسالة أولى من تساؤله للفتوح على وعز الكتابة الرسالية في نسيجه، وصايتها، وفي وقها على القاري حين تصبح ملكه بعد وتسل الفكر المشتركة إلى الكثيرين من الأصداق، وطالما أن الشروع في كتابة الرسائل أصبح

الرسائل
رسائل أدبية
محمود درويش ومسح القاسم
مشتريات دار عريكة
حيفا ١٩٨٩

■ كتاب «الرسائل» الأصداق الأول لدار عريكة الحيفاوية. يجمع أربعين رسالة نثرية تبادلها الشاعران، في الفترة الممتدة من أيار ١٩٨٦ حتى تموز ١٩٨٨. اشتهرت باسم درويش بين شطري البرتقالة الفلسطينية ووطنها القاري العربي من على صفحات



الحواس والفكر المجاهدين، وهذا مقطع منها لم يحدث في تاريخ السطر البشري بما عززي، ما يشبه هذا السطر، كان يرافق الطرد من الوطن بمحاولة الطرد من الوعي والوعي. وكان تعجز عن قول ما هو مقول في الواقع بطريقة لا تحزب توازن الكثرة الأربعة.

فقدما يتحول الاحتلال إلى «وطن وحيد» للمحتل نصير مطالباً بأن نحتل عن كل سليف، وبأن نبرز أمانة تلك بخصوصية لا تزني سمعة الحزب المعروض في حكم. لا لشيء إلا لأن شخصاً أحمر قد قتل والد فذلك في مكان آخر.

أنت... أنت النص. ولا لشيء، إلا لأن الفاعل ليس خائفاً من القتل مرة أخرى فقط. بل لأنه خائف من أن يفقد هوية النصية. أنت. أنت النص.

لا توجد ثمة نية من الشاعرين في الرسائل بين شطري البرزخية الفلسطينية، نود تكريس الصيغة الحزبية الثنائية بينهما، والتساؤل هنا، ليس عن صالوق هويتها الشخصية وحسب الشاعرية، وإنما عن اللاملوف في هوية كيانين يتبع أحدهما الآخر، المسألة والمصير والحياة. ومن أراد هذه الرسائل تقديم محتوى التصور الحق عن علاقة الخارج بالداخل، والداخل بالخارج، فكلا الخارج كياناً يؤكد الشاعران روح جسد واحد. فكما لا يستطيع الجسد أن يتفهم من روحه، كذلك الروح لا تتفهم من جسدها.

وميت أن الشاعر يتصارع مع آلام غربته في النص، كذا أخوه يتصارع مع آلام غربته في الوطن. وفي الحالتين لا نجري بلا حنين، ولا معاناة بلا مرارة، ولا عودة بلا ذكورة. فهذا السبب أطرب الانبساط الجيد، ولا أسد حنيني على جسر فردني. فكن أنت جبري الصلب. وقدم جلدك والداخل والخارج عافية التواصل. عوضني عن غياب لأفروح: ما دمت هناك أنا هناك. وأنتج النافذة المظلمة على المكس. ما كان يطل على الخارج فيها، يستدير ليطل على الداخل، هي الدائرة. هي الدائرة من محمود إلى مسيح، ومن مسيح إلى محمود لماذا أقول لك ذلك كله؟ لأنك تصورني بشجرة الحروب. حسناً، دعني أصارعك بآتي من فراقها، وبعيناً من تصارعا، وأما أترب من أنقص السيرة. زبوننا، خروبيسا،

وحزرة الخطاب. وهذا الأخير مونولوج يحرمه الكاتب مع ذاته أحياناً، أو دلوج يربحه الكاتب إلى ذاته أحياناً أخرى. وفي الحالتين تُلتقط ذات المؤلف، روحه وجسده، في نقاط إنقطاعها وإرتباطها مع الوجود، وفي النهاية تشكل الرسائل بالنسبة لصاحبها إرتداداً إلى الذات متصفاً مع حركة الواقع ومتنازلاً معها في أن واحد.

هذه الخصائص وسمت رسائل أدبنا وشعرنا العرب في المهجر والوطن، ابتداءً من رسائل جبران، ومي زيلقة، وعمر القضاوي، وضويم الكثير. وقد أثبتنا هذه الرسائل بأنها أحياناً رقيقةً بماً فكم أصحابها من الكتابة الروائية والقصصية. واستلكت بعضهم ناصية الشعر وثقته الإبداع. وهذه اللغة الرسالية تنظر بدورها قليلاً نقدياً لفرد لها بحثاً سهياً، مؤسساً على طري المسألة: ذلك الديد كليلان وثقته كليل، وكشاعر، وكشاعر. وفي ذلك استجابة ما لدواعي النص الموجودة في المكتبة العربية

المرور إلى الواقع، فقد جرى تفصيل بين الشاعرين على قدر كبير من التنازع شحن الرتب الواسعة حركة دباب عمده، تتمتع من ذاتها على خطية المقابلة الوهمية في المكان بين شاعر يمثل لسان حال تجربة في الوطن وآخر يمثل لسان حال تجربة في الغنى والولا مائة التجريتين إلى حد اتصال الواحدة في الأخرى لما جرى ذلك التكامل مع كل رسالة وأنها. ويبدو أحياناً أن الشاعرين يتبادلان المواقع كما يتبادلان الرسائل، فيصبح الوطن مثنى، والمثنى وطن. منتصبان إلى بؤرة شرقية نحو المثالية ووهبتها الجغرافية، وتزيد من تعمق الوعي بالوطن. كمنكنا تتجسد فيه كينونة الإنسان الأبدية. في مدى الزل المسطور ومداد الاملاطور.

إذا كان الجانب الأول من المفهوم، كما أشرنا سابقاً، لا يتبع جلاً لوجود مسلك ما بين الشاعرين، حيث أن بؤرة روح الوطن هي الواحدة في المطلق، فإن جانب الآخر يتم مناخ توازنه من طريق اقتناص الحقيقة من فوهة الزهم، وفي رسالة دروش إلى الفلمس وأشرح لهم... أشرح لهم صبرك تنف على ص ص يحمل جمة من القبايل الكسرة لتتوزن، في حد ذاتها مفارقات جارة في جسد التاريخ نفسه، الذي يحاول الشاعران عبر ثنائية أحاديته ترسيخه في

كان من خلال الفكرة الآتية من اللحظة تارة ومن الذاكرة تارة أخرى. هنا يقوم الخطاب على الواقعية. مستقلاً على أثرها ومستقلاً من الداخل الحقيقة الكلاسيكية فيها وإذا كان المرح بين الذات والفكرة صفة عامة في رسائل الحزبة الثانية، فإن المرح بين الذات والواقعية المحاضرة هو السمة الفاصلة في الرسائل المكتوبة في زمن الانتفاضة. وإذا كانت دلالة النص السابق مجازية وإيحائية، فإنها في النص القادم عينية وفعلية.

في رسالة وكرم نابوت، ومهنة الوردة لحمود دروش تقرأ فتم، إن اللذان التي يلزها هذا الحجر، الفاصد على كل قول وتربيل وتربيل، وتربيل، في تحوله من تراب إلى ستون، من ماء إلى نار، من هوى إلى كلمة. هي أكثر أيام حياتنا موهبة وإشراقاً.

كيف نبرغ البطولة من المأساة. لا كيف نبرغ الجريمة من المأساة. هو الفارق الذي يفق على المتطفنات ليدل على تأخي شعب مع الحرية. وليل أيضاً على كبت الخطأ القديم والحرق والواقع، وفي رسالة مسيح الفلمس وهل هذا الحجر أبني دولتي، نسجع صدى لغتي ذاته... ويغني لي أجل مسمى. هذا الفلسطيني مسكوناً بالثقل، عموماً بالقرية، تتلفه المطاوت لتثري الموانئ... إذا إلى أجل مسمى. وإلى أجل مسمى قطعاً، قطعاً ويكيل تأكيد. فبعد كل هذا الليل لم يبق إلا أن يشرق الحجر!

وسيقرب الحجر، شمساً إشتائية، لأن الشمس العادية منهكة بفياها الأسطورة مبلة الخطأ، بين اسحق شمير المنضب بنخاد المتضبة على ساحة العشب قبالة البيت الأسود في واشنطن. وبين غطا ولآة التواصي من مرق وطننا الكبير.

هي مستوى الشكل، كان لفضل الدلالة من الصورة إلى الواقعية. ومن الفكرة إلى الحادثة، أثر في ملاسة الخطاب اللغوي فية لقب المذكرات أو أدب السيرة. أقرب الأجسام الأدبية شكلاً ومضموناً من الرسائل. وبين الجنين أبنية فنية مشتركة، وقرآن منتظمة بين نمط الذات ومعطى العام.

وفي أكثر الرسائل شهرة وأصالة تتصهر سيرة الكاتب مع الأرشيف التاريخي، والمعالجات الفكرية والأشعار الشعرية، ويذكر أدينا العربي الحديث بآزاج فلة من أدب الرسائل أفضل ما فيها صدق النص،

نقل الدلالة من الصورة إلى الواقعية ومن الفكرة إلى الحادثة



للرير، وكثير من مرارة المصانة من قانون الواقع العربي الزائف واللميع. وكلا التعبيرين تكريس لجبل الصليب الذي يبرز تحت وطأة الإنسان الفلسطيني في وطنه وفي مفناه. وفي حله وفي ترحاله. إلا أن يحصل هذا التعبير على تنفس من الصعداء مولوداً من رحم الانتفاضة المباركة، وتواصلها، واستمراريتها.

وتلخيصاً لهذه المراجعة، نقول إنها محاولة للإجابة عن السؤال الذي طرحه محمود درويش في رسالته الأولى إلى مسيح القاسم: ولكن ما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل؟

ننسى إلى تيهان البعد الحقيقي من وراء كتابتها، ونشرها في الصحف، ومن ثم جمعها في كتاب واحد ذي فائدة مرجوة على ساحة النثر والتأليف العربية. □

تفني إضافة جديدة على متجزز أجيالنا من جهة، وتفني على اللون الرسائي العربي من جهة أخرى. مسحة تجريدية خلاقة تنحى إلى التعبير عن الوجدان الوطني الأصيل. حيث يتجدد النص كرابطة بين الأنفس للفصلولة، بسبب السلسلة المباشرة في التفكرات السياسية والحضارية، والتي تنتم في غثاثة لا تفهم عراها أبداً. وعصري في الرسائل تتناول جملة من الموضوعات والحواشي الصغيرة التي سرها المصارعون، وأحياناً يتكبد النص على الذكورة، وعلى التناهي الاسترجاعي، كتعبير عن هم وسخط من قانون الواقع السياسي

صباراً... . وحين أمر بها أحوال اشغال نفسي بأمر ما حتى ألتجأ النظر إليها. ولو ضبطت نفسي مثلياً بالنظر صوباً فإن عقرباً صغراً تلتصق في القلب مباشرة ويلا رحمة وتنفس على رجائي... لا تفطني على إقامتي... . جميعها وجميعها هناك... . جميع إلى يوم الجمعة، يوم يلوح أطفال فلسطين بأعلام فلسطين في مراسم استقبال ضيف رسمي أو في طقوس العيد المقدس الكبير. عيد العودة، والحرية والاستقلال

إن وحيي الفصول أن يمشوا على ما يشيع رهبانهم في هذه المراسلة الغنية، وصفحاً لا تعد من أوراق الشاعر، الشخصية. إلا بعض المقاطع الجارية على لسان السؤال عن الحال والأحوال، وهي تسمى إلى هدفها للشهود في غفلة من زحام الواقع. وفي نقطة من القاري. ولعل هذه الضففة لا تنهي من وثائقيتها في أديبات الشاعرين. من حيث تعبيرها عن المواجهات الشعرية، والانساني، والوطني عند الشاعرين. ولا تحلو أيضاً من مصارحات ومكاشفات بين الشاعرين إزاء الواقع وما يترتب به من حيوات.

وفي تعضناً للرسائل نلاحظ أن الشاعر قد رغباً في إغفاء شكل تلقائي متجانس للمعنى والأسلوب من رسالة إلى أخرى، لإعراجها كمجموعة على شاكلة سلسلة تكمل أحد أجزائها الآخر بحيث أن الرسالة الواحدة تكون متممة لسابقتها.

ويتجلى الأمر، في متابعة الموضوع من نقطة إلى أخرى. وفي الشبهة التي يكتب بها الشاعرون. وهي متجسمة في عمق معناها على متاهيزات في سطح النص. وهذه التيارات ترجع إلى حاضنة كل شاعر في أدواته. ونشير أحراراً لا تكفي لإثارة مقارنة ذات شأن بين الشاعرين، نلقي الضوء على فئة الخطاب التي لدى الشاعرين في مدى تعامله وتألقه مع خطابها الشعرية.

ومن الجهد أن نذكر أن هذه الرسائل لا تتطور لملاحق إضافية في التجربة الإبداعية. الشعرية والنثرية. للشاعرين. ولا تترك بصيغ متميزة على نتائجها الأدبية، ولكنها

قضايا الرواية الحديثة

حكمت الحاج

كان الجوهري يقع في اللغة، وإذا كان موضوع النص هو حياته الخاص به، سياق تأليفه، فلا يمكن والحالة هذه أن يفكر الكاتب في موضوع مقرر سلفاً، وكل تسلسل خارجي في مراتب الموضوعات لا يتصل باللغة في شيء. ذلك هو ما يبرز التباين بين العالم اليومي المعيشي وبين القصة كفن متخيل.

تأثير وصاحبة النص القصصي في شرع ديكاردو ينبعث أصلاً من «الإزاحة» التي يمتلئها النص عن الواقع وليس في نقله أو عاكته

إن الآراء العتنة بصدد الرواية تسود متروطة في معظمها توطأ عريقاً، ذلك أنها تعتمد عقيدة مشتركة الزمانية وشاعرية الواقعية. وقد يقع لأكثر من روائي أن يفتخر عن تساعته أو عن حساب دقيق. تلك الأيديولوجيا الشائعة على امتصاصات نوع من النقد، وإن يرفض هذه الأيديولوجيا في واحد من مقهورها الأعظمين، إن لم يكن

قضايا الرواية
دوايت
جان ريكاردو
مناشورات وزارة الثقافة السورية
دمشق ١٩٨٨

■ لغةً قابلتان، وكل واحد يمس في نفسه ميلاً إلى تغليب قابلية على الأخرى، فتمتد من يعتبر اللغة وسيلة قادرة على نقل شهادة أو تفسير أو تعلم، وعند هؤلاء المخبرين، ينصب الاهتمام على الرسالة التي ينبغي إيصالها، والجوهري في عهدهم يقع خارج اللغة التي ليست سوى أداة النقل.

وبهم - وهؤلاء أقل عدداً - من يعتبر اللغة مادة للبناء يبالغونها بصري، ويوظفونها بتأثير الضائقة، والجوهري في عهدهم هو اللغة ذاتها، والكتابة لا تعني متعمداً إيصال معروضة حقيقة، لكنها فلك الشروع لاستكشاف اللغة على أنها حيز خاص، وإذا

فيها معاً.

ويمكننا أن نتعرف الرواية من المبالغة بين الحياة وبين النص التخييل الذي تصنعه الكتلة. وإذا كان النص التخييل، جوهرياً، جزءاً من الحياة، فهو إذن خاضع لأحكام التأويلات اليومية. وإذا كانت المبالغة بين الحياة والنص التخييل ترضى أن تظل باطنية، وهكذا، ان الانتباه ما أن ينصب عليها حتى يظهر ما فيها - أي في المبالغة - من المشاشة التي لا جدال فيها.

إذا عني النص التخييل على نحو مثل السرة الروائي الذي يبينه، ففي هذه الحالة يجري التخل عن صوفيين متكاملين، أولاً، تصور العالم التخييل على غط العالم المعيوس وثانياً، الحكم في لقضايا الكتابة بناءً على قواعد مسقة وثالثاً، إن التشكك الغنوي الظاهري في رواية تقرأ تهيؤن وحسرين الغلاتندره يدعون إلى إضاح التامك الذي يربط السردية بالنص التخييل، ومحمديه والتدليل عليه.

كتاب وجان ريكاردو هذا، تلمس كل نصوي واضح (نصار) مع الكتاب الغندي الشهير «أزهار تاربه» لولفه «وجان بولان»، نفس النهج الغنوي في النظر الغندي، مع التشديد على الأتجاه البلاغي في الكتابة في مقابل الواقعية، والاتصال ببدأ الكتابة اللازمة في مقابل الكتابة الصلدية التي تنجم بالتوصل، يتصدر الكتاب القياس من وجان بولان لا بأس في إزاده كلاً: نسمع أناساً يقرسون كل يوم - ولست أعني الحقن وحدهم - أن الأبحاث التي تتصل باللغة هي أبحاث ذات طبيعة بزنطية وفارغة، وهي لا تتصلح إلا لنعرفنا من المشكلات الكبرى التي يجدر الإنسان مجابعتها من مثل معرفة العالم والتصدية لمسألة الروح والغيبية الأخلاقية، إلا أنه، أن ثبت تحليلنا على الأقل، فالعكس هو الصحيح، انتهى. وقد عهد ذلك هذا الكتاب «وجان ريكاردو» إلى أن يحد من «أزهار تاربه» أهم اصطلاحين نعتها «وجان بولان» هما: الاتجاهات البلاغية والاتجاهات الإرهابية في الكتابة الأدبية. تستند الاتجاهات البلاغية في مجموعها إلى نشاط التعبير. فكل صورة لفظية (تشبيه، مجاز، مرسل، استعارة، كتابة، ولا يدخل المؤلف في هذه الجرة الجاز العلي إذ يحدهو تقيراً أنحد على مناطق الحقيقة لا الجازن تظهر فيها امتلااً تعبيراً يتظم حول محورين عسوديين

هما: محور التعبير الوضوي ومحور القصة^(١).

وعلى المحور الأول تكون العلاقة بين اللغة والأشياء المصير عنها باللغة هي مجرد صلة. أن الاتجاهات البلاغية لا تدع متسعاً أبداً في محور التعبير الوضوي ومحور القصة لتأثيرات السياق التي المحسوسة، ذلك أن سيات التر خاصة إذا بلغت غايتها تصدأت للضرورة الصلة، أي أن الصراع والتنافس يقع بين القواعد البلاغية والأمتة المشخصة.

الاتجاهات الإرهابية: مجيء الرومانسية انتهى عهد التقييدات وحصل محله عهد الصلقي. وقررات هذا الانتقال جذيرة بالإضاح، فمحور القصة التنيط يتحول إلى محور «المتعة»، أي، أن كل عبارة لفظية فلة - أي واقعة على محور القصة - تمدو، لكونها فلة، جذيرة: بأن تقلد ونعدو مساً لقواعد بلاغية جديدة تتجسد بلورها في صبح محط.

فلما أصبحت الصورة الصادقة غدت تقلد عتالماً وأقررت من عتالما الانصتالي أي من مزيتها الأصلية. وهكذا ينص على محور التعبير الغنوي. وسون يُلقب محور القصة بـ «تخييل التعبير العام» ليلامز كل تعبير خاص، ومما رأي «بريغوروت» في هذا الصدد أن اللغة تقدم أوعية عامة المتوافقة لشبنة الخصوصية قائمة الحركة، فيمحو العام من تلك اللغة ما في تلك المواقف من خصوصية وتوجع وحركة. هذا الموقف الجديد لا يكرج إند المخطط البلاغي بل يكتفي بأن يُترجمه. أنه بلاغة بالسة. هذه البلاغة الغنوية هي ما يمتد «وجان بولان» عندما يسمي الاتجاه الإرهابي. وإلحق أن إدخال فكرة التعبير الحلي الخالص المتطلي من كل صفة بلاغية إلى ميدان اللغة يتيث للفهوم المضاد الصغير، مفهوم «القالب الجاهز» أو «الكليشة»، والقالب الجاهز يحدد في العكس الصور اللفظية التي يبلغ فيها وزن البلاغة حدّاً يوزي بإمكانية التعبير الحاص. حيثج يعل الإرهابي على الأدب، وتكو الحظورات الإرهابية القواعد البلاغية، ويسلم الصالة الرومانسية المتجددة أبداً، يُشَرِّع في مطاردة القوالب الجاهزة ثم تلعن تحرب تحت هذا الظاه على مناطق باكملها في اللغة.

على نيتع من التعبير الغنوي الصادق فمعي ذلك اتنا هرب من القالب الجاهز^(٢).

إن كل عبارة وكل جملة وكل كلمة يمكن أن تصبح قلباً جاهزاً، وإذا كانت جملة مثل «السياه مرصعة بالنجوم» قلباً جاهزاً فإن المدون قد تصيب كلمة «مرصعة» ذاتها، وقد تمتد إلى بقية الكلمات في الجملة تصنع كلمة النجوم مثلاً «كليشة» ثابتة، وهكذا فيسلم الصالة سيبلوس بعض النقاد الإرهابي على الكاتب.

على أن المسافة التي تفصل النشاط البلاغي عن أفات الاتجاه الإرهابي المفرطة، لا ينبغي أن تحسو استمرار أساسه الأيدولوجي، فالاتجاهات الإرهابية، شأنها شأن الاتجاهات البلاغية إذ هي صورها المقلوبة، تتميز بأن نهجا يفي الرجوع إلى سبيلات النص التشكيلية. فكلن بقيت الأيدولوجيا البلاغية مقصورة على اللغة القليلة، فإن استعاليها الإرهابية - وهي حاضرة الآن في مواقع لا يتوقع وجودها فيها - كتج - على عكس ما هو متوقع - بمجموعها الانقلاب الثاني في اللغة الذي بدأ يظهر

يتأمل وريكاردو وإيجنيد شديب المخطط الأول الذي يقتضيه برنيس وأندريه بريتون، الوصف باسم الاستعارة، ثم كيف إن «الآن روب - غرييه» على العكس من ذلك، ينيذ الاستعارة باسم الوصف.

فيما يخص وأندريه بريتون: في بيان السورالية الأول المنشور عام ١٩٢٤ يتصدى - «دوستوفسكي» و«يزدري جهاراً وأدغار آلان - بوه» ثم «جيمس جويس» وذلك وفقاً لمراتب ثلاث:

أ - اقتطاع وصف موجز من مأسود من «الحركة والغفاب»

ب - رفض ربط هذا القطع بسباق النص ككل. يقول «بريتون» في الفرق التي يصفها «دوستوفسكي»: «سوف يصرون على أن هذا الرسم المدرسي قد وضع في موضعه اللامثل. غير أن المؤلف قد أضاع وقتاً شديداً، فُلَّت داتلاً حرفه أبداً.

ج - إهمال النتائج النابعة من شكل الكتابة التي يعزو «بريتون» الخطأ إليها باسم نظرية متنايرية.

وناسية إلى «الآن روب - غرييه» في كتابه «نحو رواية جديدة» في فصل «الطبيعة، الانسانية، المسألة» يرفض الاستعارة رصاً قاطعاً، ولكن هذا الرفض لا يعدوان شكلاً غلط «بريتون» بمراحله الثلاث:

(١) بمصداق لولفه «مفصلة ما يحصل من نص ويبيض عنه الحال صفة تدور من غيبه»
(٢) القوالب الجاهزة المصنعة في صيرية رهيبة. ويكفي أن ننظر في كتب (الكليشات التشكيلية) لعمدي لندك مدى خطوها لها عن وعي وعن غير وعي.
(٣) صدر في القاصرة بترجمة سلسلة دراسات في الأدب الجاهز.



أرجأنا نتيجة مهمة وهي = يكتفي للرواية أن يكون لها ما نسميه بالراوي العارف بكل شيء، حتى يصل هذا الراوي عمل يؤزج الخيال إلى مرجع داخلي في كل حال من الأحوال. والتجانس في الروايات التي تروى بصير التكلم - وهو تكتسب خداعاً في الألفاظ - إذا يتبع من هذه الخاصية. وبدلاً من أن تضي السجوة الخيالية إلى نسق خارجي، فإنها تضي وتستعين على الفور، ثم أنها تتواطأ مع الراوي بالقدرة الذي يضم فيه هذا الراوي كل شيء خارجي، حيث يبدو الخسوف غير ممكن، فإنها ما كان هذا النمط السري يفتن الروايات لذلك لأنه يلعب دور «مصحح الأخطاء الأوتوماتيكية» إذ أنه يسهل بما يتقنه من وحدة عميقة المتناسبات والتجمعات المركبة التي تتيح وجود الوحدة والنسج معاً.

وإذا ما تكلم الرواة بعضهم ببعض، بعض، فإن كل ما منهم يصحح أغلاط حكاياته الخاصة به. أما إذا أسمع بعضهم في بعض فإن الإحالة إلى مرجع يمكن أن تتم اعتماداً على الراوي الذي يحتوي كل شيء، والراوي الموجود في هذا المحتوى، مثل هذا الإنكسار هو ما يستخدمه كلود ميسون في «طريق الفلاذات» حين يقرّب على هذا النحو بين «جورج» و«إيليزابيث»، ومثل هذا المظهر البنيوي هو ما يشير إليه ذلك التغارب الآخر الذي تحقّقه «كويرين» في جعلها بمعاينة كل منها لها. □

عن أعلمهم الأدبية؟ فإذا ما غشنا عن سبب كسب بصير هذا التقارب على الرغم من النظريات، وقصير من جهة ثانية تفسير العيب المشترك في النظريات، بالقياس إلى الأعمال التي تقابلها لرأينا الفكرة التالية: إن المؤلفين عندما يكتبون إما يطمعون ونصاً Text أما إذا غشوا عن فهم فهم يطمعون بهم في الألفاظ على إعادة ذكر شيء آخر، هو في أحسن الأحوال فقرات ممتعة موزعة، وهو أحياناً فلسفة متناهية عتة.

إذن فالاستعارة تتحد عند «هرييه» ويرتدونها على أنها كيان يحمل الحبر إلى أحدها والشر إلى الآخر، أي أنها قائمة بذاتها مستقلة عما حولها. ومن السهل أن تكتسب خاطر يرتبطها. لهذا يلبي النظر إلى الأسلوب دون اعتبار للتناسق بين أجزاء العمل الأدبي نسبياً تكون العمل والأسلوب يحلق أحدهما الآخر؟

ويلاحظ الذي نشأ فيه الإحصاء بوضوح مفرود حتى جازين يجب من صلة عتقة، فإنها تستعمل استعمالاً حاداً. ونحن نعتبر أن الوصف الذي يجر عبر الشخصية يوفّر للاستعارة مرجعاً داخلياً، تكون قد

أ - اختيار الاستعارات للقرعة: يقتطع استعارات ويصنّفها عن سياتها في النص. مثلاً: الزمن يجري على هواه. الجبل عيب، قلب الغابة، الشمس التي لا ترحم، الغربة الملاية في قاع الوادي.

ب - رفض تسميتها بسببها النصي المتخصص الذي يمكن أن تتم ملاحظتها في إظهارها الحي، يقول: ليست الاستعارة في الواقع صورة بديهة أبداً.

ج - إجمال النتائج التابعة من شكل الكتابة التي يعزو دروب - غرييه إليها الخطأ باسم نظرية ميتافيزيقية. يقول: في معظم أدينا المعاصر تتكرر هذه المشابهات التشخيصية بلجاجة ولطائف مغرطن تكراراً يكتسب من نسق ميتافيزيقي كاسم. سواء وهي الكتاب ذلك أم لم يجر. إن أسنّة الأشياء (تشخيصها)، يتم من اعتقاد غوي غيبية أو أسطورية وادها أو فيها، مع أنه ليس في الطبيعة سوى الإنسان، والآنسان وحده.

إذن، حسب «ريكردو»، فإن «هرييه» و«يرتدونها» جميع يهيبا، في تعارضها الخارجي، تقاطع تشابه لا يفرق إليها. إلا أنه يستدرك بشأن ذلك قائلاً إن مثل هذا التشابه أو التناظر هو فقط في تشبيهاً، وهو لا يمتد إلى أعماقها الأدبية. وإذا كانت نصوص «يرتدونها» الشعرية لا تناقض في الحقيقة اتجاهها النظري الإرسالي، فإن روايات «هرييه» على العكس من ذلك، أبعد كثيراً من أن تتوافق واتجاهها النظري الإرسالي. ولذلك فإن تأخذنا الدفعة كثيراً إن رأينا أن أعمال «هرييه» تقع في مكان أكثر تقدماً على ما سبق من كلام. ويغضد «ريكردو» بذلك أن «هرييه» قد استخدم الاستعارة البنيوية في رواياته بالرغم من رفضه النظري للاستعارة.

إن مؤلفات البلاغين والأرهابيين ليست في جوهر الأمر شديدة الاختلاف وهي على كل حال أقل تميزاً بعضها من البعض كما يمكن أن تروهم به النظريات الخاصة بكلما الطرفين. أملاً يخطي الكلاسيكيون والرومانسيون على حد سواء عندما يتحدثون

إذا استبيحت الصورة الصادقة غدت تقليداً خالصاً

فاس بلانساء

هاديا سعيد

الحدة، جميل، مشرق، حلو كالقشاعة.. ولكن.. إن نيل الحدة إلى.. شأن آخر فهذا أمر آخر!

كان الصديق العزيز محمد بنيس بين كتابه وبينه شاباً مدججاً بالأبواب والصدقات والصلقات، طموحاً كمالاً ومضمرًا كشاعر. هو شاعر، كيا نجب، ولعل أجرو على القول أن شعره يصيني.. بالتعب!!

ولي اتجاه صوتك العمودي... ظلت

ورقة الهاء
شعر
محمد بنيس
منشورات «توبقال»
المنار البيضاء ١٩٨٨

■ كان الكتاب اسمي وتلقته مثل هلبة، وقرحت به كالأطفال. اجمل الهدايا في الكتب، والتي قال ذات يوم إن الكتاب هدية، لا يقرأ، كان غشاً تماماً. الكتاب/



تجتازين الغصوه العسري الى أقصى
الكلمات

ضقت عك الشمس وضاعت في
الضيق

وما قيل الكلام، وشي من الاضطهاد
والقرع، ووجه متوجع عبر امتداد الزمن،
«مواسم الشرق»، وفي الجهد صوتك
الصوتي، ثم... ورقة البهاء.. قصائد
كثيرة، صعبة، متعبة، تصلتا لتشوش لا
لتؤانس وقد تخلق لدينا ابتسامة عصبان أو
شيثاً من الأرق.. شيثاً من قيل الانزعاج أو
الضيق..

تلك قصائد لا تراءى بنا، صوتها فحولة
الغابيات الشرة الى أكثر من فورية..

طازجة!

ولا أحد كان يراي
وأنا أفرغ هذا الليل من مذاقه النعيمي
من سلاية النسيان
ليل بعد هرم
تشق في حجة وحيدة
كان جوف الله
يفرج عن صواعق الأبد
من نحلة
وعن كوابك أخرى
بلغة لوج في بحر الجسد
في انتشار لثة الفناء
حيث السهاد صخرة متوقفة
تسلمني لرصعة
البهاء

لا أقدر أن أقرأ الشعر عن مسافات،
فالقاصد في دمي، أغنية وأهزوجة وعمر
أصبح به عمري.. هي الناقص عندي
تكميله، والبرزى تملؤها والمطر الحصب
لروح تشطه.. وبقينا ابحت في كل المرّة،
الحصى الأول وما هو أكبر من كل قول
هي سؤالي المهم بين كل أسئلة التلقي..
وي «ورقة البهاء» بحث عنها: طويحي
وقسرتي بين الموصاف والأساطير
والمتجيرات وصاحبات العيون الرمادية وبين
صناده وسباً وفرطاة والشام... لكن المرأة
غابت، وسقطت كل النساء في نسيان
القصيدة، ووحدها فاس كانت الأث
واخفيتها والألم ووحدها نهضت ثم..
نات!!!

هيتي

يا سيدي البركاح

كيف احمر قلبي من فاس.. □

ما قيل الطبيعة، وقيل البدء بتاريخ لما قيل
التاريخ المسجل، يبدو أن الشعر فيها بحث
مضي في لغة تكذب لعلها خداج اللغة،
ومن كتب مزجتها اللوحه والقصوس، وفلس،
وسط عاصفة القصيدة وآلة مستعدة وبدابة
لا تستمر، هي نغمة الحبيب الأولى وأول
ابتسامة، لكن القصيدة عتيقة، متعبة،
هائلة، تعصر الأساطير وتحرق التواريخ،
كأنها تخلق رماً وتطقاً للشراسة، النساء فيها
اغريجات القلب واللسان، والرجال الهة
العشق والرغبات:

فيكون مبتداً المختار زواج حناه زغاريد
تصير جرة العين طيرةً معتلة لون الخرايد
واشياً فخطبك بالأفصان لا تصرخ فانت
السيد المختار البسك أجمل ما يزودنا به
الأثراك من جديروك اللوزي جلباباً وطربوا به
وتلك البلهة الصغراء لا تصرخ كان فراسة
عصره من حضن التصدع تحضر أقصى
تهدد راحته يكاد يخطئه التماس إلى قلب
والقلب إلى حمام والحمام إلى ماله لو شاء هذا
الطفل أن يلهم بأجل ما يزودنا به الأثراك
لانتبه للشفاعة أسك الصغراء تلك وديعة
الاصوات في طبق النحاس
هل ألبية مكاناً مرتطم بهدران الولاية
أم جلالاً سر مرق عليك من حجر يترأخي بشر
أفكس...

من الشعر ما هو طفل وما هو حية وما هو
نظرة وما هو عاصفة وما هو رنم أو صدام أو
الفتان...

والاصفاي الشمره أثير وشيلاء وطفولة
تدعو نفسها لعدة حناً كيا تدعو كل
الأفراح والأحزان والشغايا إلى وليمة الدعة
والغريب.. في أحضان أخرى!

ودوما ما بين القاصد تستريح وتستعيد.
ولعل أحب ما في «ورقة البهاء» إلى.. تلك
المقاطع المعلقة من صناعة القصيدة المنيعة
و... لمزجة!!

فهذه ولادة للشعر تتفتح كإبسالة طفلة
بدلت تكبر:

وفلس من فلس ثأت

ولله عيني

بعرارك سيدي

اشعلت

ولله شقيقي

فلس من فلس ثأت

ها أنت أمني

أوضح من رقصات البحر على جسدي

ابحث عن الاتجاهات لأملك رموز الخط،
كان الشكل أجمل من الشعر وأكثر انسجاماً في
تحويله إلى النوحة، إلى التشكيل، وعندما
التفتت المساني، كنت متعبة بجسلي،
بجاليات.. وكان وجه بنيس العبد القريب
يرأف بي... كمادة!

لكني كنت تلتقي ذات يوم مع.. هدية
أخرى.. «ظاهرة الشعر المصاصر في المغرب»
وعبرها كان صوت بنيس ومضجوره، بإشعاً
ناقلاً، يؤسس لحداثة مغربية سترفع لها
القيمة على أكثر من صعيد.

حراسة مهمة، تميز بها مكتبتي، تملأ أي
ذات يوم كنت في هذا المغرب المتمد، وكان
الأجبة.. أجبة الفكر.. كتر!!

ها هي «ورقة البهاء» منذ أشهر، بين
أوراني، فوق أوراني، سبقتها وفلس ذات
يوم إلى أدنى، على لسان بنيس كنا نتحلق
حولها، في دارتة الرحبة المرحبة، مشارقة
جمعتا بين الصداقات والمراسل والمجموع
والصداقات والشواريع.. نستمتع إلى
القصيدة:

ومن يسمع فاس تنفي لاين سليمان
هذا الولد المختون ملي عات
يشعيرات.
تضحك فوق
الصدغين...
شعيرات...

فاس، فوق شفتي بنيس، وبين عييه،
قرقتها مرة أولى في ندوة الرواية العربية عام
١٩٧٩، يومها كان بنيس جواً بئناً.. «مع
برهان غليون، غالب هلسا وجيد الحكيم
قاسم وصنع الله إبراهيم»..

أدخلنا الأتفة، زورنا القرون، وأقمنا في
ضياب فاس وأقمعها بئناً. تلمسها،
تشققها، وكانت منذ ذلك اليوم، وشياً في
تاريخ مدن عرفت وأقيمت وأحييت...

الآن، فاس في «ورقة البهاء»، ضيقة،
عتيقة، تدعروني للصب، ربما لذلك التعب
الجسلي أو الاصلي:

«وقال الجواهر: فاس

طبق الزمر: تاريخ متجرف

متخبات البويات: أمم مامت بقاتلها

شائية: ومشت

لحف لمخاد: لضفاف ترهسل في حي

السين

أحارم صوف: نسيت معراج طفولتها.

هذه ورقة البهاء ورقة فاس، مشحونة





الشاعر ملك السويد والقصيدة مارغريت تاتشر

فانز الضمان
سورية

الفلسفات؟ ومع ذلك أبقى على يقين أن الحرية ليست صرعة من صرعات العصر، ليست في تلوين الشعر بالأصفر والأحمر والبشجي، وليست في الرسم على الخلود والسيلان - وليست في نوافي العمري - وإن تكون في للعهد الأبي، ثم ليست حلقة من هذا وذلك لأن القصيدة ليست عقلاً للدواجن تحتاج إلى حلقة من البروتينات.

٣ - وهذا استمرار للمقطع التاسع - ففي نهاية المقطع العاشر يقول الشاعر الكبير: «إن حريتي تدفعني إلى ارتكاب حالات كثيرة، ولكنني لا أعتبر ولا أئتم فالشعر بدون حقا هو موعظة كتيبة وبيان التخالي لا يقرؤه أحد». إذا كانت الحياقة بمعنى الغضب الثوري فمرحبا بها من حقا وإن كانت بمعنى الحقاية الحزني أي والقلود المكره فلا اعتد أنها من صفات الشاعر، ولذكر نولك: وكل شعر محاصر ليس فيه

غضب العصر، ثلة عرجاءه ثم فيه يهرب الشاعر من دزويبات ما لا يوزم وهو انقلاص في قصيدته حوار مع طه حسين: «ما صليتنا إذا جلسنا بمرسكنا وقسمتنا حلقالب الأحزان وقرأنا إلى الصلاة قليلاً وغربنا رسالة الخفران أنا في حضرة المصنوع جميعاً

فزمان الأديب كل الزمان وفي المقطع الثاني والعشرين يقول نزار في السنوات الأخيرة أصبحت أحمق الورق بأخافقري حين أكتب. . . أصبحت عصياً. . . وحادقاً وجارحاً عجب في ذلك، فليس وحده من يعاني من نزق العصر. وإن ما كتبه نزار في المقال نفسه لتدليل كلف على صلق شاعره، ولا ماذا نسي قوله في المقطع السادس عشر: «والشاعر العمري بدون شت أعظم شاعر في الدنيا، فما مقياس العظمة هنا؟ هل هو الفقر والحريك والإرهاب القهري أم هو النتاج؟ من هو هذا الشاعر العمري؟ كل من أحمق ليس والشيء وأبو نراس لم أنه الماظوف والسبب، «والبيان؟ أم هم مجتمعون؟ أم أنها اللغة الرائعة الطراوة البنية؟

إن الشاعر العمري اليوم بعيد عن التصنيف وعن النطق إلا إذا كان مقياس النطق هو والأباتية، إن مقياس العظمة الحقيقي لا يكمن في كسأ الموسيقى ولا في سطل البيرة ولا في المناظر الخلابة ولا حتى بالفتنية التي تجرها القصيدة، لكنه يكمن في العبارة الجفاري للشاعر أن كان مترفاً أو جافاً. وكثيرون هم من يرون أنه مفرد ما يجذب الوطن تحبب الرؤيا للشاعر.

والعشرين - ٦ - الحاسن والعشرين وهو الأهم.

١ - في المقطع السادس يقول الشاعر الكبير «إن للشاعر كملك السويد ملك ولا يحكمه» وفي حين أن القصيدة تأمر وتنهى وتقول للشعر كي يكون» قد يبدو للبعض أن هذا الكلام متعالي وسعفي. وقد يبدو لأول وهلة بسيطاً، لكنني وجدت فيه مغالطة فكرية وفلسفية. . . فمن كان الشاعر غزناً يبعث ويثقل كما ينشئ الآخر. وحتى في كان هذا الآخر أشعة لايزر أو جهاز كمبيوتر. الشاعر ليس يده السلية التي تظهر تلك الغرنية التي اعتصمها الشاعر الكبير نزار قازي. والقصيدة القصيدة كاتبة ما كاتبة فهي تنطق لليلع بكسر الكواك وبسما هي المريح تفسد وجعل ملكاً فإذا كان الشاعر جديراً بالشعر، فكان القصيدة ليست كتيبة جازيت تكتشر بالأكاذيب.

٢ - وفي المقطع التاسع من المثل نفسه يقول الأستاذ الكبير «ولا تصدوا أنفسكم في صمتي. . . إني شاعر خارج التصنيف». ماذا لو تأثر بهذا القول عريك من الشعراء وادعوا بأنهم خارج التصنيف؟ ماذا لو أن نصيبك «إني حلقة حرة» أصبح سلوكاً؟ إني أقول لو كان غير نزار من يقول ذلك لكان الأسماء، وللقنا لكل مصان كبيرة، لكن أن يصدر هذا عن نزار قباني بالذات. هذا يعني أن لقوى القنلا بدأت تترج، فتحت مقولة (خلقة حرة) سوف يبر الحسروج من الودن والغاية والموسيقى والضمون. وكنت مقولة (خلقة حرة) سوف لن تسلم اللغة من التصرغ في وحل الأحقاد المحمية. إن الحرية التي تكلم عنها نزار قباني ليس لها وجود في كل العالم شاك وخنوب ولا حتى في غيلة الشاعر العراقي، وهي تتلاحق وتكاثف في الوصف مع مقولة أخرى أقرتها نفسها قاساً ألا وهي «الفرقة»، فلماذا لم ينحصر نزار كل تلك اللامات لتصرف الحرة بكلمة واحدة هي «الفرقة». وألا كيف تسطيع أن تتبرأ أمر (خلقة حرة) عن خلقة حرة غيره، ونحن كما يعلم نعيش في عصر تكتلت فيه الرؤى وتصلت فيه

■ في الممد الواحد والعشرين من مجلثكم الغراء، نشر مقال للشاعر نزار قباني بعنوان «الحسن علماً من الشعر» وما كان ما تحدث عنه الشاعر الكبير يستحق لاهتم والدرس ويعمل في تباه أخطاراً بعيدة رأيت أن أبعث لكم هذه الملاحظات على أن تسهم بالفتنة وتوضح الرؤيا إذا كان الشاعر كملك السويد فالقصيدة ليست كتيبة جازيت تكتشر

لا أصل ولا ابتع من أن نقرأ نزار قباني - شعراً ونشراً - حيث اللغة السهلة المساهرة والصورة المتووغرافية الناطقة والصورة الكاريكاتورية الساخرة.

رمز يشعن الذهن ويلابس الأعصاب بنصا سحرية يشع معها الفاري برقة للذينة. حوايا متنع. هيمنة كاملة على شخصية الفاري، حتى ليبدو نزار من يعملون في تحفيز الأرواح. ولأن نزاراً هكذا، ركب سقينة الشعر لنصف قرن مضى وصل فيها قبلاًن ورباناً، وليس هناك من يشكك في عبقرته أو في ثمره وجه الطلق للحرية.

لكن ما نشرته مجلثكم في صفحتها الواحد والعشرين والذي انظم في خمسة وعشرين مقطعا تحت عنوان «حسون علماً من الشعر»، جعلني أصف لمام نزار جديد. يتراعى ويتوارى حتى بدت بعض المقاطع عصيات جفل في تناوب التزاوية. ولولا الأسلوب للميز نزار لتشككت في أنه صاحب لقال إذ أنني شعرت أنه فيه شيئاً من الماظوف أو أوديس على أن نزاراً لا ينبغي على أحد. فقد بدني في بعض ما كتبه متصدراً على كل شيء ومن أجل شيء، لولا شيء، فبعد أن كان فارساً لا يثق له غبار، وفزلاً شلارداً، وصقراً يملن في كبد السماء بحسرة، وطرووساً يزهو بنوه الرائج. . . بعد ذلك نجده في

بعض ما كتب متناقضاً تلقاً وكان العصر نصل فله. . . وسافكر مناقشي لما ورد في المقاطع الأتية: ١ - المقطع السادس - ٢ - المقطع التاسع - ٣ - المداشر - ٤ - الثاني والعشرين - ٥ - الرابع



إن الشاعر العربي يدفع كيميالية الشعر وفرواحها، ولكن ليس لأنه عظيم بل لأنه ليس بشاعر مع استثناء عدد أصابع اليد على امتداد الساحة العربية

٥ - وفي المنطق الأخير الخامس والعشرين فيه ما فيه.

١ - ولست هناك في رأيي لغة عربية واحدة.. ولكن هناك لغات.. لغة الجلاظ - لغة ابن القمعي الخ... إن الحديث هنا لا يوحى بالخوف لأنه يعني باللغة الأسلوب.. لكن الشاعر نزار ذكر في القطع الثاني عشر ما يلي وإني بالبدعراطية الشعرية، فدعني إلى العشرين من لغة تؤس في الأخرى بالبدعراطية وكعب الحلو في المشاهي الشعبية وتثرى الشرفية والبائسون. وتلعب (الكوتكان) الخ... أي لغة تلك غير الملية - والحيلة ٢١

مق كانت المفردة ترمز نزار قباني - فقد صرفته سيد اللغة بمضمونها فلهذه ينهل بصمتها ويتنعم بفراحتها فيصوغ منها الآلات والدرر ويصنع منها الفضائل والدمار ويرسمها بسيل وقيل وأحلاماً وأمل دون أن تنجزه صورة أو يستورد مفردة. إن الأرض لم تترجعت أقدم اللغة كما احترت اليوم لقد تعدت المفردة ٧٧ درجات على مفاتيح التشتي ويقول الشاعر نزار في القطع نفسه: «قد أصل في خطايي الشعري إلى مستوى الكلام العادي وثقا أنهم بالثرية حيناً وبالترقية حيناً آخر ولكي لا أغضب عما يقال لاني أعتقد أن الفاصل بين الشعر والنثر سوف ينهار عما قريب كما انهار جدار برلين (إن روبرتسكا الشعر قائمة)»

كيف يترك أيها الشاعر تمتد هذا الاعتقاد؟
فمق كان الشعر يسيراً وكان النثر يئساً أو العكس؟

أليس يعني انهيار الجدار الفاصل بين الشعر والنثر مثل ما يعنيه انهيار الجدار الفاصل بين الحرية والغرض؟

أقول وبكل صراحة إن ذلك الصيف الذي هجم عليك منذ خمسين عاماً وأقام معك تلك الإقامة الأبدية ودخل دون استئذان أقول كانه يريد الخروج كما دخل فقد مل الطبخات النزارية فأخذ يهد يده ليتسول لقمة من مطبخ غير مطبخ نزار وحدها يصلح لامتطاء جميع الأمواج - وصلة بلون قرح لم يجدها في خزائن نزار.

لست أقاتل أيها الشاعر الكبير: الجهر في الوطن العربي... لافراً شعري للجمهور... فانا مقتنع... أن الشعر رعيه يجر للجمهور... أنا مقتنع منذ بدأت... بأن الأحرف اسماء وكان الله هو الجمهور

الست القتال: لاني لا أسح القبار عن أحذية الباصرة.

لاني أقوم الطاعون في مدني الحاصرة لأن شعري كله حرب على الفحول والتشار والبرابرة

يشتهي الأقرام والساهرة.

أليس هذا الطاعون خاعون - هناك أشع من ذلك الطاعون الذي حول الشعر - من رمز وطليعة وقصيدة متنوعة مسموعة - إلى طلم وبخديعة - ولغو وفجيرة - ثم أليس نزار قاتل من قال إن الشعر هو النسر الملحة - أليس من كاد ولا زال حق كتابة هذه الأسطر الشاعر الذي يرفض شعر القف والدوران - والطلام واللغة السوقة أليس القتال.

فُبح الشعر والقصيدة صلات قسبة تشتري ككل العثمان جردوها من كل شيء وأضوا قسمةها بالقلب والدوران ثم أليس القتال.

سرفض الشعر صمتة وميوماً كيف تستطيع أن تقرأ الظلام نرفض المعاطين في نهضة الشعر

نحسك أليسهم وإرتقاء ومن رفض سوبه الله وعمة اشعر وسيتي الشجرائي أليس التشتت بين الأفراح البقرة وكلما زادت ثروتي الفلقة زادت غشائية النفس وراحتها... إذ أيتها اليوم بكل أشكاله وأسواه من شعر وقصة وسرحة أقل زنة من أمانيه ورغم وجود بعض النتائج الطيب لمعظم الأدب يعاني من مرض أصابه في شكله ومضمونه فهو مرض يعوق أبنائه. لكن على يقين بأنهم تلك الدعوات المشوبة وسيتي الأدب العربي وخاصة الشعر منه شفا متجدداً ولن يتجر لجرد غشاة هابرة

لقد قال الشاعر نزار قباني في قصيدته لأيي غمام - ولذا الشعر - حين يشيح لا يمثل سكباً وتجره أجيب الشاعر الكبير على تنازله بالتي - لن يتجر الشعر العربي - لأنه لا ولن يشيح وما زال أجداه شياً - وألا ماذا نفر قول عترة بن شداد والذي ما زال صداد يمل الآذان وتنبه صاحبة الصوت اللاتكي مريز.

ولقد ذكرتك والرماع نواحل مني ويبض المشتد تقطر من دمي هوددت تقبيل السيوف لأها لمعت كبقار تغرق المتبسم

وقول البحري - وقد نبه النيروز في غسق السجى لواليل ورد كن بالأس نوموا

ينفخها برده الندي فكأنه..
يهت حديثاً كان قبل سكنا

وقول الشبي -
ولا تحسبن المجد رفاً قبسة
هيا المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضربم أحشائكم الملوكة وأن ترى
ألك المهورات السود والصكر المجر
وتتركك في الدنيا دوماً كائفا
تداول سمع المرء الحله الشعر

وقول نزار قباني -
فرشت فوق ثراك الطاهر الهذب
فيا دمشق لماذا نبداً العنبا
حييتي أنت فاستلطي كإغنية
على ذراعي ولا تنسواحي السبا
ماذا ساقترأ من شعري ومن أي
حواضر الحيل دامت عندنا الأدب

الشعر ليس حمامات نظيرها
نحو السبا ولا نسيا وريح صبا
لكنه غصن طالت أطرافه

ما أجيب الشعر إن لم يركب الغصبا
إن الشعر أيها الشاعر الكبير كما ذكرت في القطع (١٢) وحركة توحيدية - لا حركة انزالية - وأنه همزة وصل لا همزة قطع كلام بسيط وجمل يدخل أحيان النفس وأرجو أن لا يهجم ما قلته أنني عن سنيغون شعر الطرب لأجل الطرب لكني لست أشعر لست فيه من طيبة العصر إلا سودانية الرويا وكان الشعر طابور جنازي لا تعرف متى ينتهي ثم لست مع المقدرات المحممة كما أنني لست مع المقدرات السوفية - لست مع شعر لا يجرق قياً وأحاسيس جمالية في النفس ولست مع الشعر الذي لا يحافظ على مكانته من غيره من الكلام. ورغم عدم إيماني بتجديد وخطة حرية لكني على لفتكم أقول الشعر خبطة جمال والعصيدة - موقف ورويا - والشاعر - حلم - وعظم - ودم - وومي مدح. □

يصدر قريباً

مذكرات

الدكتور بشير العظيمة

(رئيس وزراء سورية الأسبق)

من الوحدة إلى الانفصال



أدبية الارهاب الفني في جناية النقد الأدبي

إسلام أبو شكين
سورية

لم يستمر الاستمرار اللغتي الذي كنا نتوخاه، بل إن الكاتب يتحفظ عليه منذ البداية، متبعاً إياه بحرف الاستدراك (لكن)، حيث يقول: (لكن لتسوق قليلاً عند لحظة والمقاييس، هذه، وسلاطه دولاً حاجي إلى المراقبة الثاقبة أن هناك أكثر من مقاييس وأكثر من منج في المجال النقدي العربي). ونحن نتوقف معه فعلاً، متساقلين عما إذا كان يريد من وراء هذا الكلام أن يبرر استخدامه للمقاييس أخرى غير أدبية - كما فعل حقاً، وهو ما سنبين فيه بعد حين ٩٠. نعم، نحن لا ننكر تعدد المقاييس والمتاح، ولكننا نصر على الإصرار على أن تعددها هذا إما يتم (داخل) المجال الذي تنتمي إليه.

ويتصير آخر، فإنه إذا كان الناقد - أي ناقد - حرراً في اختيار المقاييس التي يريد عمادتها طاعرة ما على أساسها، فإن حرته هذه مرتبطة أوثق الارتباط بطبيعة مقاييسه، ويعتقد ارتباطها إلى الميدان الذي يريد أن يشغل فيه، أو بقدر تأملها به، وقدرها على خدمته والتأكيد عليه.

هذه الحقيقة تقودنا إلى حقيقة أخرى مهمة وحاسمة في إطار الأصول والفواعد المنهجية للبحث، وهي أن أية طاعرة يواد دراستها بحاجة دوماً إلى الاستقلال عن جميع شروطها الخارجية، أي إلى عزها، والتعامل معها على أنها (بنية) لها قوايتها الداخلية الخاصة بها، والتي تضبط حركتها، وتحدد طبيعتها. فغير أن هذا العزل لا يستمر طويلاً، إذ سرعان ما يتم ربط هذه البنية مرة أخرى بمحيطها الخارجي، ولكن على ضوء المعطيات الجديدة التي تم الحصول عليها إبان عملية العزل، حيث تتولى تلك القوانين الداخلية المكتشفة الإشراف على عملية الربط، وتنظيم العلاقات بين ما هو (داخلي) وخارجي، أي بين ما هو (عاصي) و(عام). ومعنى هذا أن مشروعية الطاعرة لا تستمد ولا تتحدد بفعل علاقتها مع الخارج، وأما بفعل القانون الداخلي الذاتي الذي ينظم تلك العلاقة.

من هنا يتبين مقدار المغالطة التي وقع بها القاسم

(حقائق)، كما أنها ليست ملزمة لأحد. وإن كل ما ذكرناه عن السذقة والغبط والموضوعة والعقلانية... إلخ، إنما هو (مجرد) أدوات (منهجية)، أما المادة التي (يُرب) النقد أدواته تلك عليها، فهي مادة (أدبية) لا تخضع لأي سلطة (خارجية) سواءً تولدت في قانون أم ملظن أم شعاع سياسي، لم عرب اجتماعي أم أي شيء آخر.

والآن: أين تقع مقالة سمح القاسم من هذا كله...؟

بدلاً، لابد من الإتيان إلى أن المادة الرئيسية العربية هي (شعر الانتماء)، وهي مادة حية، أي أنها قابلة للمعالجة من زوايا متعددة، تبعاً للقيمة التي يمكن أن تعطي لها، حيث من الجائز اعتبارها مادة أدبية لتخضع عندئذٍ لمقاييس النقد الأدبي، أو مادة لغوية فتخضع لمقاييس النقد اللغوي، أو مادة سياسية فتخضع لمقاييس النقد السياسي، أو شيئاً آخر فتخضع للمقاييس التي تناسبه، وهكذا...

فيا يتعلق بالقاسم، فإنه - كما يبدو - قد اختار أن يتناولها من حيث هي مادة أدبية، معترفاً بضرورة إخضاعها لمقاييس النقد الأدبي، تماماً كما لا بد من إخضاع الانتماء نفسها لمقاييس النقد السياسي باعتبارها طاعرة سياسية. وبالطبع، فإن مثل هذا التحديد لطبيعة المادة المدروسة هو أول إجراء منهجي يجب اتخاذه للحيلولة دون اختلاط المقاييس وتداخلها - إلا إذا كان هذا التداخل وظيفياً، ومعتمداً من قبل الناقد بقصد تعزيز هوية مقاييسه الأساسية - ولإيقاعه من ثم على قلمي أدنى من التهلك الكليل بتسومع ما يمكن تسويته من أحكام وانتاج.

غير أن ما نلاحظه بعدئذٍ هو أن ذلك الاعتراض

في مخالفته وكأس ويسكي في جناية الشهيد - الناقد، العدد السادس والعشرون، آب/أغسطس ١٩٩٠، يقدم لنا الشعار الاستاذ سمح القاسم نموذجاً (جيداً) ومعتبراً من الكتابة النقدية الأدبية العربية التي لا تنفصر - في حال من الأحوال - إلى البنية العلية والشعور الصادق والمخلص تجاه قضايا الأمة والوطن، لكنها تغتر - على الأغلب - إلى ما يثبت انسجامها إلى (النقد الأدبي) من حيث هو خطاب عقلاني، متجرد، مضبوط، مستقل، متناهي ومقاييس وأصوله ولغته ووظيفته. ويعبراً أخرى، فإن (النقد الأدبي):

١ - يحكم به (أدبيته). أي أن الحركة الوحيدة المشروعة التي يمكنه القيام بها هي تلك التي تتم ضمن حدود المساحة المتوافرة له بفعل (الأدبية) التي يذعي الانسحاب إليها. وأني تتناول على غير هذه المساحة يفقد الكثير من مصداقيته، ويجعله عرضة للتشكيك في جدته غايته، إلا إذا تم ذلك بغرض خدمة وتأكيد نية الأدبي لمحدد.

٢ - وهذه الحركة هي حركة منظمة، أي أنها واقعة تحت سيطرة وتوجيه الناقد الذي يقوم هو نفسه بتحديد نقطة الانطلاق المناسبة لها، والمسار الذي تستطيع أن تتخذه لتصلها، ونقطة الوصول التي يريد بلوغها. وبلا شك، فإن عملية التنظيم هذه هي وجعها الكفيلة بأن تمنح الكتابة النقدية كلاً من صفات التمسك والإتقان والتأثير عما لا يبدى من توافرها فيها.

٣ - وفي كل الأحوال، فإن النقد الأدبي ليس يوسعه البهوس مهمته (الأدبية)، ولا الالتزام بعيداً (الحركة المنهجية) إلا من خلال اللغة التي يستخدمها. إن اللغة النقدية هي لغة مفاهيم ومصطلحات، وهي وجعها التي من شأنها أن تلور الأفكار، وتؤتيها منسقة واضحة دقيقة، كما أنها الوحيدة التي تضمن لعملية الاتصال بين المنتج (الناقد) والمستهلك (القارئ) أن تتم بنجاح.

٤ - على أنه لا بد من التنبيه إلى أن التسلل والأحكام التي قد يعمل إليها الناقد لا تحصل اسم

في دراسته لشعر الانفاضة، عندما اعتبر مشروعيته مستمدة من الحدث السياسي - وهي هبة وجهته إليه، فلم ينكرها، بل دافع عنها - الذي يتسبب إليه، أي من الانفاضة نفسها. وبالطبع، فحين لا تذكر أن شعر الانفاضة قد يتحول إلى معطى سياسي، لكن هذا إن يتم - حتى - إلا ضمن غارسة نقدية من نوع آخر قد نسميه (نقداً سياسياً) أو شيئاً من هذا القبيل، لكنه - بالتأكيد - لن يكون (نقداً أدبياً). إن شعر الانفاضة - من وجهة نظر النقد الأدبي - لا علاقة له بالانفاضة، إلا في الحدود التي تحدد وتؤكد وجهه الأدبي، أي التي تفرضها طبيعته الداخلية من حيث هو ظاهرة أدبية. غير أنه إذا كان ثمة حاجة إلى مزيد من الشرح، فلنظر في هاتين العبارتين:

١ - [أنية الزهر].

٢ - [أزهر رجل].

السؤال الآن: ما الإضافة التي حققتها العبارة الثانية إلى موضوع العبارة الأولى (الأنية)؟ وصل بوسنا أن نستنتج منها أن الأنية جبهة أليفاً حساً، (أزهر العبارتين التاليتين أليفاً:

١ - [شعر الانفاضة].

٢ - [الانفاضة هم الحياة].

ولتأمل عمّا يمكن أن يترتب على العبارة الثانية من نتائج. الكاتب يقول: [ولما كانت الانفاضة هي الحياة فلا غرابة في أن يكون شعور الانفاضة هم الحياة].

من جهة، يبدو من العسير علينا أن نفهم كيف يمكن أن يكون للانفاضة من هم شعوري شعور الانفاضة. إنه (همّ ثقافي)، وهذه حقيقة لا نجادل حولها، لكنه بالتأكيد ليس الهمّ الأوحد كما قد يريحي به تعبير (همّ الثقافة) بصيغته الإطلاعية.

ومن جهة أخرى - وهذا ما نريد الوصول إليه - فلماذا إذ نعتبره همّاً ثقافياً، لا نفعل ذلك قياساً إلى أن الانفاضة هي (همّ الحياة) - كما يرى الكاتب - فهذه مسألة أخرى، ولكن نظراً لما يجعله هذا الشعر من قيم شمس هويته الأدبية، وهي حين تختلف بلا ريب عن قيم الانفاضة.

مثل هذه القياسات المنطقية القاسدة تملاً الفاتلة من إلهام إلى آخرها. يقول مثلاً: [وإذا كانت الانفاضة مقدسة فهذا لا يعني بالضرورة أن كل ما يكتب فيها وصفاً هو تزييل مقدس]. القول في الظاهر صحيح، لكنه في مقيته - وخاصةً عندما نعيد إلى سياقه في النص - قولٌ شديد التهافت، إذ إن عبارة (لا يعني بالضرورة) تؤذي بنا إلى الاعتقاد بأنه (قد يعني). لقد كان من الأسلم للكاتب لو استبدلها بعبارة (لا يعني على الإطلاق) مثلاً، ليؤكد لنا أن شعر الانفاضة يظل شعراً سيئاً أكانت الانفاضة مقدسة أم لا، بل سواء انتسب إلى

الانفاضة أم إلى غيرها، وأن الانفاضة ليس بتقدورها أن تمنح شعرها امتيازاً ما، كما أنها لا تقدم له أية حصانة ضد النقد.

من هذه الزاوية - زاوية التداخل بين ما هو (أدبي) و(إيديولوجي) - نستطيع تفسير عبارات مثل (الإرهاب) و(الفرجين اللستريين) و(هفنة القرافة) و(عذابات الشترت) و(دوافع اشتراكية سياسية في جوسورها) ... إلخ، وهي عبارات وردت في معرض ردة الكاتب على خصومه من النقاد الذين يتهمون قصائده وقصائده غيره من شعراء الانفاضة بـ (المباشرة) و(الحطائية) و(التبرئة)، ويطرحون مفاهيم - مقيسة أو غير مقيسة، لا فرق - حول (الشعر) و(الحياة) ويتأدون بـ (الغموض) وما إلى ذلك. إن أول ما يلتفت إليه هو أن كلاً من القاسم، وخصومه ينطلق من موقع يختلف عن الآخر، في حين يبدو الخصوم رجسلاً (أدب) يلتزمون بحدوده، ويستخدمون مفاهيمه ومصطلحاته النقدية (شعر - حدثية - مباشرة - غموض ...)، يبدو القاسم رجلاً (إيديولوجياً) يريد فرض سلطته عليهم باسم نقدية - وما أكثرها - وبالطبع، فمن مها جولاً أن تشد على يد القاسم، ويته على صديق مشاعره، ويبارك فيه حارسه، لا نستطيع إلا الإقرار بأنه وضع نفسه في مكان لا يحسن عليه، فيها كمين خراب الأوصاف بلغة الإشارات، أو على الأقل كمن يحاور رجل الدين بلغة البسك أو الكبرياء.

إنه يتهم خصومه بميلية نوعي متخلف من (الإرهاب الفني)، وخصي النظر عن رؤيته ضد الإرهاب بشق أنواعه، ولما نقدنا أنه (ربما) كان لذلك الإرهاب ما يورثه طلالاً أنه (فني)، لئلا ما لا قبل لنا ولا لغربنا بتسوية فهو ذلك الإرهاب (الإيديولوجي) المنقطع عن سياقه، والذي في يتوان ضاحيه عن الاستعانة بأسلحة الانفاضة نفسها من (حجارة) و(زجاجات مولوتوف)، وعن تعبئة كل ما يمكن تعبئته من (شهداء) و(طبايبت مدراس) و(أشبالي)، ليحشد في (ساحات وأزقة الميئات)، معلناً حالة الاستنفار القصوري لمحاربة (المخادئين) دعاة (الغموض البينل - كما يقول) و(المسيحيين المرغبي) و(الإبداء الحمر من قيود الوزن)!!

والغريب أن قضية الإيديولوجية هذه لا تكفي بالإجمال بل نظرية النقد الأدبي وأساليبها، بل نظال كذلك نظرية الأدب نفسه، لتجعل منه العوبة تحركها وتكتفي بها كمن تشاء لها نزواتها وأهوازها. يقول القاسم: [إلا عيب في كوننا شعراء قصبية كبحري، وأكثر من ذلك فنحن نمزج بين شعرا بنوع بدوري (كاسلار) في (تعميم) هذه القضية] والدعوة لها فيما بما يزيد من اعتبارها عالمياً وما يسهم في

تحويلها إلى همّ بشري كوني. إن الكاتب - بل حيث لا يدرى، وفي غمرة انفعالاته الصادقة - ريب تجاه قيمته الكبيرة - يقدم لنا فهماً بدائياً مستطعاً غايبة السطوح عن الأدب وظففته، ويتجاهل حقيقة أن الأدب خلق قبل أن يكون تعبيراً، وقبل أن يكون وسيلة دعائية وترويج لغفوية. من القضايا مهما كان حجبها، ومع هذا، ولكي لا تتورط في الحديث عن إشكالية من هذا النوع بحاجية إلى وقت لا فلك الآن شيئاً منها، فلنأخذ نكتفي بالإشارة إلى أننا (نظراً) أن صحيح القاسم نفسه - وهو أرموز الحركة الشعرية العربية المعاصرة - لم يخط بما حظي به من احترام بين الشغليين بالأدب وتقدمه لأنه كان داعية للقضية الكبرى التي يؤمن بها، حتى ولو كان هذا هو رايه في نفسه. إن كان ذلك - كما نظن - لأنه شاعر أولاً، وقيل أي شيء آخر - إن صحيح القاسم الداعية لن يكون عطف اهتمام الناقد الأدبي، كما أنه لن يكون له وزن في ترجيح حكم على آخر، بالإعتبار الأول والأخير في هذا المجال سيكون لصح القاسم شاعراً وفناناً.

وعلى أية حال، فلما نعتبر أن النقطه الأخيرة في حديثنا كانت نوعاً من الاستطراد لم نقصد به ذلك، بقدر ما قصدنا تعرية الجوانب (النهجية) المخترقة بفعل الضغوط الإيديولوجية المسطحة على للقاله من (ضاربها). أضف إلى هذا أننا نعتقد أن كل ما جاء في المقالة من مواقف وأفكار ونتائج أحكام وممن حق صحتها، وللذلك لم نشأ التعليل عليه أو مناقشته إلا حيث وجدنا خللاً في أسلوب عرضه بما لا يتفق مع مبادئ وتقاليده النقد الأبي الذي هو - بلا شك - حقل من حقول المعرفة يتنمى بقدر كبير من الاستقلالية والتميز.

وأخيراً، فحين إذ نشدد الرقابة على هذا الجانب، وتؤكد على أهمية الضبط (النهجي) وخاصةً فيها يتصل بحدود النقد والسباحات التي يحل لها مقارنتها أو لا يحل، فذلك لسبب واحد هو الأقل، هو أن غياب هذا الضبط يفتح الباب لفساد النقدية فتناسكها وقبحها ووضوحها، ويجزئها بالتالي من مصداقيتها، ويجعل من نتائجها - مهما كانت درجة صحتها - دون معنى، أو على الأقل غير مبررة التبرير الكافي. وهذه هي - للأسف - السمة العامة على كثير من الممارسات النقدية الأدبية العربية. وما طغيان انزعجة الانفعالية على هذه الممارسات، والاعتداء في معظم الأحيان على النوايا الطيبة، إلا نوع من التعويض عن الفسور الذي خلفه غياب التبج للضبط، لكن هذا لا يكفي، بل إنه غير معترف به، ولا يمكن النظر إليه بعين الاعتبار في أي حائر من الأحوال... □



ماذا فعل نزار قبّاني
بالشعر!

عبد الله ونّوس

سورية

المُشكلة (والفجاجة) التي لا تُلائم شاعرنا الذي كانت قصائده أجمل الملكات في تاريخ بابل.

لَكَ شَاعِرْنَا كُلُّ الْحُبِّ مِنَّا... نَحْنُ نَعْتَرُ
بِاتِّجَازَاتِكَ عَلَى مَدَى خَمْسِينَ عَامًا... إِلَّا أَنَّا
مُحِبُّونَ مِنْ كُلِّ تِلْكَ الْأَعْوَفِ

الردة

یاسر اسکوف

450

■ هل الشعر هو الكلام الموزون اللغوي. أم أن
شيء آخر لا يتجلى تعريف دقيق. وهل هو خطاب
إيديولوجي يخبر الكلمات ويرصفها دون أي اعتبار
للجمال وفيه؟؟؟ يبدو أن أسئلة كهذه ستطرح
باستمرار أمام أي نص شعري لا نعتنا لنه
الاكتشاف ولا مصنا بدور المقاجة.

قالت العرب وأعذب الشعر أكذبهم ومعنى الكذب في هذه العبارة لا يخفى على أحد. فالتخيل من أساليب الشعر، والخيال مضائق للواقع يأبى الحضور بعلاقته وأسبابه. إذ لا يمكن استحضار إلا بالابتكار والخلق مستخدمين الصور اللوحية والتركيب الغريبة مع ما تقوم عليه من أسباب البلاغة.

والشعر الذي لا يجرّس الخيال ويشير في اللغات
قللاً وبحثاً، يبقى كلاماً موحواً مهما كانت نوعه
القول. وعندما يكون القصد من العجاجة والباهر
ادعاء الكتابة للعلماء وخاصة معاً فإننا نتركب خيائاً
لا تغفر بحق القارئ، أولاً وبعض تاريخنا الشعري
ماضيه وحاضرته ثانياً، حيناً نلقي بكل منجزات
حركة التجديد في الشعر العربي إلى الجحيم في
أسفون من مكرئين بطريقة مبهمة محاسرات مزورة
التي، في الوقت الذي تصنفه حيناً على عهدهم.

■ في البداية . . لا يستطيع أحد إطلاقاً أن يؤثر على حضور نزار قباني الشعري على مدى خمسين عاماً. انطلاقاً من هذه النقطة أحييت أن أقول رأيي كقارئ فيها بكتبه نزار قباني - شاعرنا الجميل - في سنوات الأخيرة.

وقد دفعني لذلك ما قرأته في عدد شهر آب ١٩٩٠ وهو قصيدة - كما ورد في فهرس المجلة -

عنوانها «ماذا فعل العرب بالشعر».

منذ بلبس - باعتقادي - بدأ شاعرنا مرحلة
لا شعرية . . قوامها الإنفعال . . والتعميم . . وما
إلى ذلك .

لننضم إلى هذا المقطع من قصيدته الألفية
المذكور :

والعرب يحبون أن يأكلوا الأرز
وهي نكهة / والنساء وهن نيات /
ويجسون على القصيدة بألسنتهم / وعلى
المراوات والقنايل المسيلة للدموع / وعلى
تلمية المدسة قبل أن ينبت زغب إبطها
يدخلون عليها وهي مبتلة كثرلفة / ويخرجون
منها وهي محترقة كهيروشيما
أستاذ زوار:

من تقصد بكلمة (عرب) هل هم أنا وأنت وهو أم تقصد فئة معينة، وإن كنت تريد ذلك فعلاً... أي الفئة المعينة. فلماذا لا تحاطبها مباشرة. إن كانت مقصودة بذاتها؟؟

هذا الكلام لو خضع للترجمة إلى لغة أخرى
فسكون كآفة علينا.. لأنه سيؤثر توجيهاً سلباً
بالتاريخ والقيم والحضارة المصرية؛ والذكر أني
عالمٌ مؤثرٌ في الشعر الصوفي الموجة للأطفال ما
معتاد: إن العرب عندما يبيب يقولون لأهلهم:
العرب سرقوه.. فما الفرق بين العرب والشعراء
الضاهية وبين روثك للعرب في القصيدة؟ إنها
كآفة فعلاً! حتى لو عديه الكل.. إن لغة
المن أصبح ما تكون عن لغة الشعر.. فيها من
أدنى أدنى ما فيها التصانيف الغنائية والمنشئة

ليست الأعمال بالنيات، إنما بذاتها التحققة،

ومن إلهام الأكد بهذا القول أصبح لنفي السؤال:
 أين الشعر في القطع السابق، إذا أردنا تجاوز الفهم
 التقليدي المكمل والشعر هو الكلام الموزون
 قديم، وبعد نصف قرن من الصراع المرير الذي
 خاضته القصيدة العربية أخيراً حتى تثبت
 وجودها. لقد بات من المسلم به، لدى القاري،
 والشاعر على حد سواء، أن اللغة في الشعر، فيها
 في أي مكتوب أو متطوق آخر، ومثلها الصورة،
 لها أثر رؤيوي فاعل، تكثر شكلها المتغير
 حيناً لتصح من ذاتها. وبالتالي لم تعد اللغة مجموعة
 من الإشارات التي تخيل إلى غيرها مباشرة ذلك أنها
 (تعمل على ذاتها، وتزخر بأكثر ما تعد به، وتثير
 أكثر مما تقول) كما يذهب الدروسي في كتابه من
 الشعر. (تعمل اللغة الأولى لا يظهر بعضها
 عفوداً فحسب، بل يكون أحجاراً أساسية في
 بناء النص الذي يضيئها ويكشف عن شخصها دون
 أن يكون لها ذلك في مكان آخر. فلكلمة ومعنى
 مباشر ولكلها في الشعر تتجاوز إلى معنى أوسع
 أعظم.)

ادونيس - المصدر السابق فالجهر حجر أسنًا
وجد ولكن الداخل منه في بناء تحفة معارية غيرة في
جدار سوي البناء . وعند الانتقال من المحفرة إلى
الصورة الشعرية علينا الإقرار بأن الأخيرة هي إعادة
خلق لعلاقة وجود على أساس ميكانيكي، وتحقق
ذلك لا بد من البهوض بعيداً عن أدوات الانشاج
السائلة وإتراج أدوات جديدة تظهر الشئ غريباً
مدعجاً مغايراً، وما يتحقق على صورة ينطلق
الصبر كومة بيضاء.

وهل كانت الضعيلة يوماً، سبياً كافياً لهيوض
الشعر يميز عن أسبابه الأخرى؟
وأخيراً ما الجندب والمبكر، أين الكشف والنمو؟
فيما تقولوه واصهار الله؟ لا أتأكد أن قارناً أو
ناقداً يمكن أن يأتي بشيء من هذا. وما تقولوه
واصهار الله لا يبدو كونه تكراراً لقول العاصم من
الناس ليس في وطننا العربي فقط بل في جميع البلاد
التي يتكلم بها.

هذا الشعر هذا الحجر

مظفر حسين

العراق

السلطاني) المنشورة في مجلة الحشد العدد ٨٩٧ بتاريخ ١٩٨٨/١/٣١ والصادرة في دمشق، نظرة فاحصة لما كتب سترينا أننا تعاملنا مع الفعل كفعل دون استيعاب لإبعاد... للظروف التي ساهمت في إطلاقه. أما الفاعل فقد رأينا فيه البرء على النكارات، فصقنا وكتبنا بلوعة وشوق... كتبنا بصوت لا ريب فيه ولكننا همشنا الحدث... لم نعط ما يستحق.

نحن لم نستطع هذا الفعل وقاعله... هذه الجملة القيدة غاماً، المتحركة باستمرار... لقد كنا كقطر أبيض بضوء القمر، فردنا حجر... حجر... حتى أن البعض منا صار يلعب على المقردة بما لا طاقه لها عليه، فتبد عمارات من الحجر المنجوا. صبح أن الاحداث العظيمة، يكتب عنه بعد حين وربما بعد زمن طويل وقد تستمر الكتابة عنها أجيالاً. ولكن صحيح كذلك أن مهمة الشعر هي استشراف الحدث... استنهاض اللغة كي تبلغ مستوى الحدث.

أحدهم أعاد على مسعري وأن الشعر العظيم هو ما يغير من أمور معقدة بلغة بسيطة، فسألت أين يكمن الإشكال إذن؟ في فهم البساطة أم في فهم الحداثة؟

زانه بأكتف صفته فجعلت منه معياراً لوجه من أوجه الصراع، هذا الفعل له وجهه المظلم، ليس اكتشاف هذا بل امر اكتسب بديته من استمراره على يد من سواه وتغ فيه من روحه ليميد الأرض تحت أقدام الغزاة.

هذا الفعل المضيء الذي خطه بعناية فائقة أبد في الطول في زمن قصير فيه أبديتنا، وهذا فعل فاعله واضح كرواصة تصوب نحو العدو في زمن طاشت فيه رصاصاتنا..

هذا الفعل الإنساني، كيف تعاملنا معه، نحن الذين منه؟

نظرة فاحصة لما كتب (استثناء بعض الكتابات، على سبيل المثال لا الحصر. أذكر قصيدة الشاعر السوري بشار عبد الحميد (موجز أخبار النهار

■ في العدد ١٩٨٩/١٢/١٨ من الناقدة كان في رد على الخليل علي نوري الجراح الذي كتب في عدد آذار من (الناقد) مقالاً بعنوان الشعر الذي صار حجراً الكثير مما يقوتنا أثناء الكتابة حول هذا الموضوع أو ذلك ما أثاره كل من الجراح وال خليل حول ما كتب من شعر للاتفاضة يشير الاهتمام أود أن أدلي برأي حول هذا الموضوع. حجر وكلمتا لكل فعل ولغته واللغة وسيلة للاتصال وبالتالي للتواصل بين طرفين.

اعتقد أن من المصدرات القليلة التي تم تشغل عقل الكثير من الشعراء والكتاب والناشرين هي مفردة (ح ج ر)، رغم أنها شغلت الدنيا وملاّت الصفحات. والحجر كقادة أداة بناء ودم في آن، والحجر بألوانه المتعددة حجر. فقط هو العقل الذي لم يزن الحجر فعله... فقط هو العقل الذي

AN.NAQID subscription form

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhril.com

قسيمة اشتراك

Name:

Profession:

Address & post code:

الاسم:

المهنة:

العنوان مع الرمز البريدي:

Telephone:

الهاتف:

SUBSCRIPTION RATES:

(For individuals, paid in advance)

(For official institutions)

One year	\$50.00	One year	\$100.00
Two years	\$80.00	Two years	\$160.00
Three years	\$120.00	Three years	\$240.00

للمؤسسات والهيئات

للأفراد

١٠٠ جنيه استرليني	٥٠ جنيه استرليني
١٦٠ جنيه استرليني	٨٠ جنيه استرليني
٢٤٠ جنيه استرليني	١٢٠ جنيه استرليني

الاشتراكات:

- ☐ لسنة واحدة
☐ لسنتين
☐ لثلاث سنوات

Enclosed my:

☐ Bankers cheque

☐ Personal U.K. cheque

☐ My credit card No. with

☐ Access ☐ American Express ☐ Diners Club

Signature

مرفق طيه:

☐ شيك مصرفي خارجي

☐ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا

☐ رقم حسابي لدى

التوقيع

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7NJ

Tel: 071-245 1905

Fax: 071-235 9305

• الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا لم يكن • ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وحسب عنوانه

Telex: 266997 RAYYES G

